



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**FEMINISMO E PRÍNCIPES ENCANTADOS: A REPRESENTAÇÃO
FEMININA NOS FILMES DE PRINCESA DA DISNEY**

Fernanda Cabanez Breder

RIO DE JANEIRO
2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**FEMINISMO E PRÍNCIPES ENCANTADOS: A REPRESENTAÇÃO
FEMININA NOS FILMES DE PRINCESA DA DISNEY**

Monografia submetida à Banca de Graduação como
requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social/ Jornalismo.

FERNANDA CABANEZ BREDER

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Henriques Costa

RIO DE JANEIRO
2013

FICHA CATALOGRÁFICA

BREDER, Fernanda Cabanez.

Feminismo e príncipes encantados: a representação feminina nos filmes de princesa da Disney. Rio de Janeiro, 2013.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) –
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação
– ECO.

AGRADECIMENTO

Em quatro anos (e meio) de faculdade aprendi muita coisa. Especialmente graças a diversos professores memoráveis que eu tive. Desde Índia Martins, que no primeiro período me fez ver que animação é, sim, uma vertente cinematográfica e que deve ser tratada como tal, até Raquel de Paiva, sem a qual eu não saberia nem por onde começar uma monografia. Também gostaria de agradecer a Cristiane Costa e tudo que me ensinou sobre redação, a Dante Gastaldoni e seus ensinamentos sobre fotografia e a Octávio Aragão pelo que aprendi sobre design. Saindo do ambiente acadêmico – mas nem tanto – agradeço a Bruno Grandis, melhor companheiro de trabalhos em grupo e meu melhor amigo, por sempre me apoiar. E agradeço também à minha mãe, Joceli, que sempre incentivou meus estudos, sempre me comprou livros, sempre esteve ao meu lado – e sempre alugava filmes da Disney, que eu assistia mil vezes seguidas. Muito obrigada a todos vocês.

“Elas [as princesas] também tinham lindos cabelos dourados, e Tiffany não. Seu cabelo era marrom, simplesmente marrom. Sua mãe dizia que era castanho ou, às vezes, castanho acobreado, mas Tiffany sabia que era marrom, marrom, marrom igual aos seus olhos. Marrom como a terra. E o livro trazia alguma aventura pra quem tinha olhos marrons e cabelo marrom? Não, não, não... só os loiros de olhos azuis e ruivos de olhos verdes ficavam com as histórias. Quem tivesse cabelo marrom provavelmente era um criado, lenhador ou algo assim. (...) Não poderia ser o príncipe e nunca seria a princesa. Ela não queria ser o lenhador, então seria a bruxa e saberia das coisas.”

Terry Pratchett

BREDER, Fernanda Cabanez. **Feminismo e príncipes encantados: a representação feminina nos filmes de princesa da Disney**. Orientador: Cristiane Costa. Rio de Janeiro, 2013. Monografia de Graduação em Jornalismo. Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

RESUMO

O trabalho se propõe a analisar a representação do papel da mulher na sociedade e do que seria considerado uma “mulher ideal”, conforme observado nos chamados “filmes de princesa” dos estúdios de animação Walt Disney. Começando com a princesa “dona de casa” à espera de um príncipe encantado em *A Branca de Neve*, de 1937, chega-se à princesa rebelde, em busca de independência e subvertendo regras em *Valente*, de 2012. Apesar disso, valores culturais da classe hegemônica e um mesmo “padrão de beleza”, que envolve magreza e delicadeza, continuam presentes em todos os filmes e são divulgados e legitimados por eles. A pesquisa aborda esta questão de gênero, investigando possíveis causas e consequências da obsessão em princesas. Também é explorado o contínuo sucesso dos contos de fadas através de séculos já que este gênero narrativo tem forte repercussão no imaginário popular e suscita até hoje diversas releituras.

Palavras-chave: Estudo de gênero, cinema de animação, contos de fada.

SUMÁRIO

1. Introdução

2. Imaginação e discursos

3. Era uma vez

- 3.1. O poder dos contos de fada
- 3.2. O mundo mágico de Walt Disney
- 3.3. Origens

4. Princesas na História

- 4.1. As princesas clássicas (1937-1959)
- 4.2. As princesas rebeldes (1989-1998)
- 4.3. As princesas contemporâneas (2009-2012)

5. Manual de Princesa

- 5.1. Trabalho ou “princesas não estragam as unhas”
- 5.2. Família ou “princesas não têm amigas”
- 5.3. O príncipe encantado ou “princesas não ficam sozinhas”
- 5.4. Beleza ou “princesas estão sempre lindas”

6. E viveram felizes para sempre

- 6.1. O redesign
- 6.2. As releituras

7. Conclusão

ANEXO I

1. INTRODUÇÃO

É difícil encontrar uma menina que nunca tenha brincado de princesa. Com seus longos vestidos, belos castelos e tiaras, elas fazem parte do imaginário infantil. Em um mundo onde as mulheres são constantemente expostas a imagens de um ideal de beleza a seguir, as princesas são o primeiro exemplo que meninas querem imitar – e logo de cara é um ideal impossível, com suas cinturas extremamente finas e cabelos sempre impecáveis. As princesas, especialmente dos filmes da Disney, foram analisadas e condenadas por diversos autores como péssimos exemplos, personagens que convencem meninas a acreditar que precisam ser lindas para que histórias *aconteçam* a elas, para que seu príncipe encantado chegue para resgatá-las.

Porém, vários filmes com atores, ou *live action*, transmitem as mesmas ideias e não são tão criticados por isso. Acontece que em filmes assim é fácil perceber quando se tratam de produções antigas. Eles são denunciados por sua baixa qualidade de imagem, seus efeitos precários, ou até mesmo pela falta de cor e de som. Porém, a técnica de animação tradicional mudou muito pouco desde o primeiro longa de animação da história, *Branca de Neve e os sete anões*, de 1937, até o recente *A princesa e o sapo*, de 2009. Os desenhos são imagens que não envelhecem. *Bambi*, de 1942, é até hoje admirado por seus cenários, verdadeiras pinturas. A única revolução nos filmes de animação foi a introdução da computação gráfica, ou CGI, que gerou seu primeiro longa, *Toy Story*, em 1995. Portanto, é fácil descontextualizar uma produção animada de sua época histórica. Cinderela não pode ser culpada por apenas esperar que seu príncipe a resgatasse – ela é uma mulher da década de 50, e reflete essa época, anterior até à chamada “segunda onda” do feminismo. Como Foucault enfatiza, cada período histórico possuiu um discurso diferente. Por isso, as princesas do estúdio permitem observar a evolução do papel da mulher na sociedade ao longo de todo o século XX, que Heloísa Buarque de Hollanda chama de “o séculos das mulheres”¹.

No entanto, a atemporalidade dos filmes de animação também faz com que eles sejam assistidos e apreciados até hoje, especialmente por crianças, seu principal público alvo. Eles trazem imagens, que escondem discursos complexos, para quem ainda não formou completamente sua mentalidade. Quão prejudiciais seriam os filmes nesse

¹ Disponível em: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/notas-sobre-o-feminismo/>. Acesso em 14 de novembro de 2013.

contexto? Quão profunda é sua influência? Talvez mais perigosos do que os mitos (usando aqui a definição de Barthes, que será explicada no primeiro capítulo) propagados por eles, seja o incentivo ao consumismo atrelado às produções. Todo lançamento de um filme infantil, atualmente, vem acompanhado de uma extensa linha de produtos, entre brinquedos, roupas, objetos de decoração, etc. Se tornar uma princesa está cada vez mais ligado a comprar as coisas certas (e ter a aparência certa) do que ter imaginação suficiente para isso.

Em 2000, a Disney lançou a franquia “Princesas Disney”. Para a divisão que cuida da produção dos filmes, juntar personagens de histórias diferentes e lançar produtos não ligados ao lançamento de um filme parecia um absurdo. Mas para a divisão de *merchandising*, foi uma decisão muito lucrativa. A venda de produtos da franquia gerou um total de quatro bilhões de dólares em 2009 e se tornou a maior marca do planeta voltada para meninas de 2 a 6 anos, em números apurados pela jornalista Peggy Orenstein em seu livro *Cinderella ate my daughter*. Henry Giroux também critica a mercantilização do imaginário das crianças em diversos de seus textos, como *A Disneyização da cultura infantil*. Atualmente, 11 princesas fazem parte desta franquia, que será o objeto deste estudo: Branca de Neve, Cinderela, Aurora (de *A bela adormecida*), Ariel (*A pequena sereia*), Bela, Jasmine (*Aladdin*), Pocahontas, Mulan, Tiana (*A princesa e o sapo*), Rapunzel (*Enrolados*) e, por último, Merida (de *Valente*, produção da Pixar, empresa de animação comprada pela Disney em 2006).

O impacto da Disney, e do imperialismo americano, na cultura mundial foi inicialmente explorado pelo belga Armand Mattelart e o chileno Ariel Dorfman em *Paralelo o Pato Donald*, de 1973. Com foco nas histórias em quadrinhos, a dupla examinava como os personagens reproduziam a lógica capitalista, além de caracterizar povos estrangeiros como atrasados, tribalizados, ingênuos. No entanto, esta pesquisa vai trabalhar com a questão do estudo de gênero, focando nas personagens femininas de maior destaque do estúdio – as princesas – e demais integrantes de suas histórias, como as bruxas e os príncipes encantados.

O principal objetivo é investigar por que as personagens continuam fazendo tanto sucesso e que significados as imagens presentes nos filmes trazem. Portanto, o primeiro passo é tentar entender porque os contos de fada continuam tão presentes no imaginário cultural, mesmo depois de séculos depois de sua criação; e o que cria a “magia” dos filmes de animação. Em seguida, será feita uma análise do discurso presente nos filmes através de

suas imagens, contextualizando historicamente, comparando permanências e diferenças e tentando descobrir que características compõem o conceito de “ser uma princesa”. Por fim, haverá uma breve pesquisa sobre outras produções que trazem personagens princesas, mostrando como o estereótipo não pertence apenas à Disney – e continua popular. Para alguns dados, como o custo de produção e bilheteria dos filmes, o site especializado Box Office Mojo será usado como fonte. Diversos artigos de jornais estrangeiros, como o Los Angeles Times e o Huffington Post, disponíveis na internet, também serão base para algumas informações específicas sobre as produções.

Ao longo deste trabalho, a pesquisa *Princesas: Produção de subjetividade feminina no imaginário de consumo*, da doutora em Educação pela UFRGS Paola Barreto Gomes, se mostrará uma importante base. Embora a tese também enfoque nas princesas criadas pela Disney e sua representação da identidade feminina, foi produzida em 2000, ou seja, antes da criação da franquia “Princesas”. Portanto, a autora analisa apenas os filmes *Branca de Neve e os sete anões*, *Cinderela* e *A bela adormecida*, escolhidos justamente por trazerem as personagens que mais facilmente vêm à memória quando se pensa no estereótipo de princesa. Embora mencione personagens como Bela, Ariel e Pocahontas, elas não fazem parte da análise. Além disso, três novas princesas foram criadas pelo estúdio desde então.

A pesquisa será dividida da seguinte forma: no primeiro capítulo, serão conceituados termos como representação, estereótipo e hegemonia, além de problematizar a representação de grupos inferiorizados, citando autores como Stuart Hall, Michel Foucault e João Freire Filho. Também será explicado como imagens e seus significados criam “mitos”, segundo Roland Barthes, e como a semiótica ajuda a entender esse processo. A seguir, o foco será a questão da representação especificamente feminina, explicando o mito da beleza, criticado por Naomi Wolf, e contextualizando o debate teórico feminista, que se divide entre a busca por uma identidade feminina e por uma subjetividade feminina, como explicado por Heloísa Buarque de Hollanda.

Já no segundo, será abordado o poder dos contos de fada, citando o psicólogo Bruno Bettelheim e a psicanalista Clarrisa Pinkola Éstes. Ambos os autores falam da importância dos contos de fadas na formação da mentalidade infantil, por ajudar crianças a lidarem com seus medos e dilemas, ao contrário da literatura infantil moderna, que esconderia todas as dificuldades da vida. Em seguida, será explicada a “magia” da técnica da animação e a influência de Walt Disney e sua empresa nas produções do estilo, utilizando textos de Sebastien Denis, doutor em Cinema, e de Neal Gabler, biógrafo do

empresário. Encerrando o capítulo, será falado brevemente sobre os contos escolhidos como inspiração para os filmes analisados.

Na terceira parte desta pesquisa, serão explicadas brevemente as histórias de cada filme, contextualizando-as historicamente. As princesas serão divididas em três grupos: as clássicas (Branca de Neve, Cinderela e Aurora), as rebeldes (Ariel, Bela, Jasmine, Pocahontas e Mulan) e as contemporâneas (Tiana, Rapunzel e Merida). Serão utilizados autores como Simone de Beauvoir, que analisa o conceito de feminilidade ligado à delicadeza, à docilidade, ao martírio e, claro, a ser bela como uma imagem; o historiador Eric Hobsbawm, que fala sobre a história do século XX, e o também historiador Antoine Prost, que foca na história social e na vida privada. Para contextualizar a ideia de feminilidade no século XXI, será citada a jornalista Caitlin Moran.

No capítulo seguinte, os traços que compõe o estereótipo de princesa serão analisados, divididos nas áreas: trabalho, família, o príncipe encantado e beleza. Em relação ao trabalho, as personagens vão desde Branca de Neve, uma perfeita dona de casa, até Tiana, que sonha em abrir seu próprio restaurante, com seu nome na fachada. Já quanto à família, será investigada a ausência de modelos de comportamento para as princesas, órfãs de mãe em sua maioria. A questão do príncipe encantado envolve a dependência da figura masculina e uma “inversão de valores” quando a princesa passa a resgatar seu príncipe. Para falar da questão da beleza, será retomada a ideia do mito de Naomi Wolf, além de ser feita uma relação entre a aparência e o sucesso ou fracasso das personagens. Vários autores já mencionados serão citados novamente, acrescentando Peggy Orenstein, responsável por uma extensa pesquisa sobre a cultura infantil feminina, cada vez mais ligada à beleza e ao consumismo, representada pelo cor-de-rosa.

Por fim, será abordado o *redesign* das princesas feito recentemente para a linha de produtos da franquia, com destaque para a nova versão da princesa Merida, mais glamourizada e sexualizada, que foi criticada até pela criadora do filme, Brenda Chapman. Concluindo, serão listadas outras produções que trazem princesas como protagonistas, desde *Shrek* e *Anastasia*, filmes de empresas rivais, até releituras feitas pela própria Disney, como *Encantada*, demonstrando como o conceito de “princesa” continua rentável e presente na produção cinematográfica, mesmo *live action*.

2. IMAGINAÇÃO E DISCURSOS

Imagens transmitem ideias que influenciam a cultura compartilhada por uma sociedade. Elas não meramente representam um objeto, pessoa ou evento que ilustram, mas trazem também significados mais profundos, nem sempre identificados facilmente. Imagens criam discursos e propagam mitos. Nesse capítulo, é abordado o conceito de representação e como esta pode ser utilizada para garantir a hegemonia de determinados grupos sociais. Além disso, explora-se como a representação das mulheres na mídia foi trabalhada para desmerecer movimentos feministas, e contribuiu para a criação um “mito da beleza”, conceituado por Naomi Wolf, que usaria imagens da beleza como forma de criar empecilhos para a conquista de prestígio e sucesso.

Por definição, representar algo é descrever ou retratar; simbolizar, ser colocado no lugar de. Em *The work of representation*, o teórico cultural Stuart Hall explica que a representação é uma parte essencial do processo pelo qual significados são produzidos e compartilhados entre membros de uma cultura. “Isso envolve o uso de linguagem, símbolos e imagens que significam ou representam coisas. Mas é um processo longe de ser simples e direto” (HALL; 1997, p. 15). É através da linguagem que damos sentido às coisas, que criamos um sentido dentro de um mundo de pessoas, objetos e eventos, e como somos capazes de expressar pensamentos complexos sobre essas coisas. Para que seja possível o entendimento entre um grupo de indivíduos dentro de uma cultura, o autor afirma que é compartilhado um “mapa conceitual”, entendido pelos signos compartilhados (palavras, sons e imagens). Porém, “signos visuais e imagens, mesmo quando tem uma semelhança muito próxima às coisas a que se referem, continuam sendo signos: eles levam significado e portanto devem ser interpretados” (Ibidem, p.19).

Hall lista três teorias de representação. A reflexiva “diz que a linguagem funciona simplesmente refletindo ou imitando a verdade que já está fixada no mundo, é às vezes chamada de ‘mimética’.” (Ibidem, p. 24). A intencional, porém, afirma que “é o enunciador, o autor, que impõe seu significado único ao mundo através da linguagem” (Ibidem, p. 25). O autor se demora mais analisando a terceira teoria, chamada de construcionista, segundo a qual as coisas não podem simplesmente atribuir significados a si próprias, nem os indivíduos são capazes de fixar significados na linguagem. Dentro dessa teoria, “nós construímos significados, usando sistemas de representação - conceitos e

símbolos” (Ibidem, p. 25). Citando *Mythologies*, de Roland Barthes, que usa como exemplo a imagem de um jovem soldado negro saudando a bandeira francesa, o autor explica que a representação se forma em dois estágios diferentes, ainda que conectados:

No primeiro, os significantes (os elementos da imagem) e os significados (os conceitos - soldado, bandeira e assim vai), se unem para formar uma mensagem de denotação simples: *um soldado negro está saudando a bandeira francesa*. No segundo estágio, essa mensagem ou signo completos são ligados a uma segunda coleção de significados - um amplo, ideológico tema sobre colonialismo francês. O primeiro significado completo funciona como o significante do segundo estágio do processo de representação, e quando ligado a um tema mais abrangente pelo receptor, revela uma segunda mensagem ou significado mais elaborada e com viés ideológico (HALL; 1997, p. 39, grifo do autor).

O segundo nível de significação é chamado por Barthes de nível do *mito*. Esse processo daria origem a “mitos” modernos, com grande viés político, seja o mito do imperialismo francês da imagem usada como exemplo ou o “mito da beleza” analisado por Naomi Wolf, que será abordado mais adiante. Hall continua seu texto falando sobre a semiótica, que “fornece um método para analisar como as representações visuais congregam significado” (Ibidem, p. 41). Ele enfatiza, no entanto, que nenhuma interpretação produz um momento final de verdade absoluta, pelo contrário, interpretações são seguidas de outras interpretações, em uma cadeia sem fim. “Em uma cultura, o significado frequentemente depende de unidades mais amplas de análise - narrativas, declarações, grupos de imagens, discursos inteiros que operam com uma variedade de textos, áreas de conhecimento sobre um assunto que adquiriram autoridade generalizada” (Ibidem, p. 42). O autor cita Foucault, que seria mais atento a especificidades históricas em seu trabalho, afirmando que o conhecimento sobre o social, sobre o indivíduo e sobre significados compartilhados é produzido com fins diversos em diferentes épocas.

Foucault fala sobre discursos e não sobre a linguagem. Para ele, são os discursos que produzem formas de conhecimentos, assuntos e práticas, que são radicalmente diferentes de época para época. “As coisas tinham significados e eram ‘verdadeiras’, ele argumentava, apenas dentro de um contexto histórico específico” (Ibidem, p. 46). O conhecimento seria trabalhado através de práticas discursivas para regular a conduta de outros e nada fora do discurso seria significativo. Em seguida, Hall cita Antonio Gramsci, que afirma que “grupos sociais específicos lutam de várias maneiras diferentes, incluindo ideologicamente, para ganhar o consentimento de outros grupos e conseguir uma forma de

domínio tanto no pensamento quanto na prática sobre eles” (Ibidem, p. 48). Esse domínio seria chamado hegemonia.

Dentro dessa ideia de luta de grupos sociais pela hegemonia, João Freire Filho explica que o termo representação “designa, também, o uso dos variados sistemas significantes disponíveis (textos, imagens, sons) para ‘falar por’ ou ‘falar sobre’ categorias ou grupos sociais, no campo de batalha simbólico das artes e das indústrias da cultura” (FREIRE; 2005, p. 18). A cultura da mídia e do consumo concebe, estrutura e apresenta ao público imagens específicas de pobres, mulheres, homossexuais, negros, entre outros grupos inferiorizados. O autor indaga que atores e instituições sociais são responsáveis pelas imagens desses grupos, em conjunção com quais fatores políticos e econômicos, amparados por quais códigos culturais e visando que fatia de mercado. Essas questões não dizem respeito apenas às estruturas e interpelações do conteúdo “mas, também, às lógicas de produção (interesses econômicos, ideologias profissionais, rotinas laborativas, estratégias de comercialização), ao impacto e aos usos sociais das representações midiáticas” (Ibidem, p. 20). A sub-representação ou a representação distorcida de grupos sociais (de diferentes classes, gêneros, orientações sexuais, raças, etnias, nacionalidades) afetam a autoestima dos indivíduos e como eles entendem a própria identidade. As representações afetam como nós vemos, como somos vistos e como somos tratados pelos outros. Desde a década de 60, este é um tema central nos estudos culturais e midiáticos, além de ser uma das reivindicações dos novos movimentos sociais, “notabilizados por uma preocupação profunda com a questão da identidade” (Ibidem, p. 20).

Citando Douglas Kellner, Jostein Gripsrud e Roger Silverstone, Freire afirma que a mídia tem um papel crucial na formulação, reconhecimento e legitimação de modelos “daquilo que significa ser homem ou mulher, moral ou imoral, feio ou bonito, bem-sucedido ou fracassado, entre outros critérios e referenciais significativos para a condução da vida diária e a capacidade de situar-nos no mundo moderno” (Ibidem, p. 20). É através dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossas experiências, ao que somos e ao que podemos nos tornar. E são os sistemas de representação que “constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar” (WOODWARD *apud* FREIRE; 2005, p. 21). Segundo o autor, as representações são reguladas por discursos e a construção de significados nos espaços e mercados midiáticos envolve uma disputa pela hegemonia entre grupos sociais dominantes e subordinados, com consequências na distribuição de riquezas, prestígio e oportunidades

de educação, emprego e até participação na vida pública. Filmes, novelas, videoclipes, reportagens, revistas, propagandas e toda a indústria cultural fornecem as descrições (textuais e visuais) “daquilo que é conveniente em matéria de personalidade, aparência, conduta moral e cívica, postura política, relacionamento afetivo e comportamento sexual” (FREIRE; 2005, p. 21).

O conceito-chave para a análise das representações de minorias é o estereótipo. Freire cita as noções de Lippmann sobre o termo. A primeira tem base psicológica e descreve o estereótipo como um modo de processar informações. Seria uma forma necessária e inescapável de criar uma sensação de ordem em meio ao caos da vida social nas cidades modernas. Porém, essa interpretação inocentaria seus perpetradores, negligenciando o racismo, a xenofobia e a discriminação sexual inerentes aos estereótipos. Já a segunda tem índole ostensivamente política e apresenta estereótipos como “construções simbólicas enviesadas, infensas à ponderação racional e resistentes à mudança social” (Ibidem, p. 22). Para Freire, os estereótipos visam impedir qualquer flexibilidade de pensamento na avaliação e na comunicação de uma realidade, mantendo e reproduzindo relações de poder, desigualdade e exploração. Eles não se limitam a identificar categorias, também são carregados de julgamento e pressupostos a respeito do seu comportamento, visão de mundo e história.

Os estereótipos reduzem todas as características de um grupo a poucos atributos essenciais (traços de personalidade, indumentária, linguagem verbal e corporal, ambições, etc.) com a falsa justificativa de que esses seriam fixados pela Natureza. Dessa forma, encorajam “um conhecimento intuitivo sobre o Outro, desempenhando papel central na organização do discurso do senso comum” (Ibidem, p. 23). Marcam as fronteiras simbólicas entre o normal e o anormal, o aceitável e o inaceitável. Os “normais” fariam parte da mesma “comunidade imaginária”, enquanto tudo que é diferente, que não se encaixa, é excluído, exilado. A formulação e difusão dos estereótipos, explica o autor citando Stuart Hall, são um dos aspectos da luta pela hegemonia, “ou seja, da tentativa habitual das classes dominantes de modelar toda a sociedade de acordo com sua visão de mundo, seu sistema de valores e sua sensibilidade, de modo que sua ascendência comande, arregimente um consentimento amplo e pareça natural, inevitável e desejável para todos” (Ibidem, p. 23).

Para Freire, analisar a imagem de um grupo social envolve avaliar quanto tempo os representantes desse grupo ocupam na tela, se são vistos em *close* ou a distância, se a

técnica cinematográfica nos faz nos identificar mais com um olhar do que com outro, entre outros fatores. As análises do consumo de estereótipos midiáticos permitem “inferências inequívocas acerca dos efeitos daqueles artefatos sobre o público” (FREIRE; 2005, p. 27). No entanto, o autor destaca que o receptor implícito ou inscrito nesses artefatos midiáticos é diferente das pessoas de carne e osso que interpretam ou decodificam o texto e produzem sentidos a partir de suas próprias experiências sociais e culturais. Ou seja, é difícil interpretar ou prever as consequências do uso da mídia, já que as mensagens podem ser entendidas de forma diferente por cada indivíduo. Freire conclui afirmando que:

“Um estudo efetivo sobre a representação das minorias na mídia não deve restringir-se ao mero levantamento estático de representações estereotipadas, sem maior embasamento histórico e teórico; é fundamental se interrogar sobre a origem destas imagens social e ideologicamente motivadas, por que elas perduram e são produzidas, e, por fim, como vêm sendo (ou devem ser) questionadas e rechaçadas” (Ibidem, p.27)

Sobre a representação feminina e as análises sobre o assunto surgidas a partir do final dos anos 50, o autor afirma:

Uma das teses centrais desses trabalhos é que a publicidade, as revistas femininas, o cinema hollywoodiano e a ficção seriada televisiva refletem valores sociais dominantes e denigrem simbolicamente a mulher, seja por simplesmente não representá-las, seja por apresentá-las em situações ou atividades socialmente desvalorizadas. Tanto a condenação silenciosa como a estigmatização ostensiva influenciariam, por sua vez, as definições e os parâmetros de feminilidade, domesticidade e beleza por meio das quais as mulheres passavam a avaliar a si mesmas, aos seus relacionamentos, às suas necessidades e às suas aspirações (Ibidem, p. 21).

O conceito de feminilidade estaria atrelado à docilidade, submissão e, principalmente, à constante vontade de atingir um ideal impossível de beleza. Naomi Wolf acredita que “quanto mais numerosos foram os obstáculos legais e materiais vencidos pelas mulheres, mais rígidas, pesadas e cruéis foram as imagens da beleza feminina a nós impostas” (WOLF; 1992, p. 11). Ela afirma que, mesmo trabalhando e sendo bem-sucedidas, as mulheres são imersas em conceitos de beleza que promovem o ódio a si mesma, obsessão com o físico e pânico de envelhecer, através da reprodução de milhões de imagens do que seria considerado ideal. Porém, “as qualidades que um determinado período considera belas nas mulheres são apenas símbolos do comportamento feminino que aquele período julga ser desejável” (Ibidem, p.17). Wolf afirma que o mito da beleza combateu as novas liberdades das mulheres ao transformar os questionamentos sobre o seu

papel na sociedade em questionamentos sobre o seu lugar no próprio corpo. A autora questiona se uma mulher deve ser forçada a querer ter a aparência de outra pessoa, se sua identidade representa alguma coisa. Porém, ela se diz a favor de qualquer coisa que faça as mulheres se sentirem bem, atacando apenas as que as fazem se sentir mal; explicando que o problema não é usar maquiagem ou não, se preocupar em perder peso ou não, mas sim ter o direito de poder ter a aparência que quiser.

O mito seria um substituto da mística feminina, criticada no livro de Betty Friedan publicado em 1963, que estabelecia o papel da mulher como esposa zelosa e boa mãe. A ocupação com a beleza, que Wolf classifica como “trabalho inesgotável porém efêmero” teria substituído o lugar das tarefas domésticas, “também inesgotáveis e efêmeras” (WOLF; 1992, p. 20). A medida em que as mulheres entram para o mercado de trabalho, uma nova ideologia precisa ser criada para levá-las ao mesmo consumismo de antes. Para a autora, o mito da beleza “surgiu para tomar o lugar da Mística Feminina, para salvar as revistas e seus anunciantes das terríveis consequências econômicas da revolução feminina” (Ibidem, p. 87).

Para a cultura masculina, as mulheres seriam uma ameaça, como “um monstro em escala muitíssimo maior do que as de outras minorias étnicas, porque as mulheres não são uma minoria. Por somarem 52,4% da população, elas compõem a maioria” (Ibidem, p. 27). As mulheres trabalham mais do que os homens para conseguir o mesmo salário e, ainda assim, a maior parte do trabalho doméstico continua sendo exercida por elas. Apesar de sobrecarregadas nesta “dupla jornada”, elas conseguiram conquistar “brechas no poder” e ser uma “ameaça ao *status quo*”. O mito da beleza surge então como uma “tripla jornada”. Ele legitima a aparência feminina como uma qualificação necessária para o sucesso, também se relacionando com o “sonho americano”, já que faz acreditar que, com esforço e dedicação, toda mulher pode atingir esse ideal. “A ‘beleza’ passa a ser a condição para que a mulher dê o próximo passo. Vocês agora estão ricas demais. No entanto, não podem estar magras o bastante” (Ibidem, p. 36). A beleza passa a atingir as mulheres “onde a sexualidade se funde com o amor-próprio” e a cultura cria o estereotipo de que as mulheres podem possuir beleza sem inteligência ou inteligência sem beleza, mas nunca os dois ao mesmo.

A autora também destaca que obras escritas por mulheres “viram o mito de cabeça para baixo” (Ibidem, p. 78). As expoentes da literatura feminina teriam em comum a procura pela beleza com significado, em uma estrutura que viria desde *Jane Eyre*, romance

de Charlotte Brontë, até os romances de hoje em dia “nos quais a rival maravilhosa e detestável tem uma bela cabeleira e seios prodigiosos enquanto a heroína só dispõe de olhos vivazes. A capacidade de o herói perceber a verdadeira beleza da heroína é seu teste principal” (WOLF; 1992, p. 78). Para a autora, as mulheres “não passam de ‘beldades’ na cultura masculina para que essa cultura possa continuar sendo masculina” (Ibidem, p. 77). Entre os filmes analisados neste trabalho, apenas *Valente* traz uma mulher creditada pela direção, Brenda Chapman, e somente dois foram produzidos por mulheres: *Mulan*, com Pam Coats, e novamente *Valente*, com Katherine Sarafian. Talvez não seja de se estranhar que justamente esses dois longas apresentem as princesas menos indefesas e delicadas – mais heroínas do que beldades.

Segundo a pesquisadora Heloísa Buarque de Hollanda, o debate teórico feminista possui, atualmente, dois polos conceituais: o feminismo anglo-americano e o feminismo francês. As ideias de Wolf se enquadram no primeiro, que trabalha a recuperação de uma experiência e uma “identidade feminina”. Hollanda explica que essa linha de pensamento pretende “por em cheque o cânone literário masculino que, via de regra, tem definido as noções de gênero, de gosto e de temas para a produção literária”². Neste cânone, as mulheres nunca são o sujeito do discurso e são utilizados aspectos arbitrários (ou até mesmo manipuladores) das representações da imagem feminina. O feminismo anglo-americano visa enfatizar que a escrita das mulheres é “o lugar potencialmente privilegiado para a experiência social feminina”, evitando o pressuposto de que a escrita feminina se identifica com a “sensibilidade contemplativa”, a “linguagem imaginativa”, etc. Além de denunciar a ideologia patriarcal que permeia a crítica tradicional, visa desenvolver uma “arqueologia literária” que resgatasse os trabalhos das mulheres “que de diversas formas foram silenciados ou excluídos da história da literatura”.

Já o feminismo francês, segundo a autora mais vinculado à psicanálise, “vai trabalhar no sentido da identificação de uma possível ‘subjetividade feminina’.” Enquanto as americanas da década de 60 desacreditavam o falocentrismo freudiano, as francesas chamam atenção para a psicanálise “entendida como teoria capaz de promover a exploração do inconsciente e a emancipação do pessoal”, um caminho interessante para a análise e identificação da opressão da mulher. Essa linha de pensamento utiliza os conceitos de *différance* (de Jacques Derrida) e de imaginário (de Jacques Lacan). Investiga

² Disponível em: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/os-estudos-sobre-mulher-e-literatura-no-brasil-uma-primeira-abordagem-9/>. Acesso em 10 de novembro de 2013.

a ligação entre sexualidade e textualidade, além de examinar o campo de articulações do desejo na linguagem. Ao contrário das investigações anglo-saxônicas, consideradas “puramente temáticas”, aponta “para a definição apaixonada da escrita como o lugar por excelência da interrogação sobre o feminino”. Dessa forma, o feminino seria o locus da “errância”, do “silêncio”, do sujeito como “falta” e até mesmo “da possibilidade da recaptura de uma unidade perdida”.

Embora as duas tendências possam ser parcialmente contraditórias, Hollanda afirma que a divisão entre elas está se tornando menos clara. A atual força do pensamento crítico feminista residiria justamente na procura de resolução das tensões e contradições, produzidas por essas duas formas de pensar.

O que chama a atenção é que nas duas situações a preocupação central é claramente a procura da definição, em graus diversos de complexidade, de uma identidade feminina e do lugar da diferença. Do ponto de vista político, o empenho em se marcar essa identidade pode ser defendido como uma necessidade tática na luta contra as instituições do poder patriarcal. Entretanto, a própria ideia de identidade está fundamentalmente comprometida com a economia humanística e com a estrutura da lógica patriarcal. Portanto, reforçar a noção de “mulher” como o “outro”, procedimento bastante frequente, traz consigo o risco de apenas legitimar e garantir a identidade hegemônica do “mesmo”. (BUARQUE DE HOLLANDA; 1990³)

Embora a autora enfoque na literatura e na escrita, a cultura como um todo faz parte da construção de uma identidade, já que toda produção cultural também faz uso da linguagem. Dentro desse contexto, as princesas da Disney contribuiriam para uma visão estereotipada da feminilidade. Além disso, os filmes do estúdio trazem também diversos outros personagens e imagens, que propagam conceitos e visões sobre outros grupos sociais. Segundo o crítico cultural Henry Giroux, as produções não são apenas fonte de entretenimento e estímulo à imaginação, mas também uma “máquina de ensinar”, legitimando qual é a imagem ideal a se buscar dentro da sociedade. Em *A Disneyzação da cultura infantil*, o autor afirma que:

É importante discutir os filmes animados da Disney sem simplesmente condená-la como uma empresa ideologicamente reacionária, promovendo, de forma mistificadora e sob o disfarce do entretenimento, uma visão conservadora do mundo; mas tampouco devemos simplesmente celebrá-la como uma fonte de alegria e felicidade para as crianças de todo o mundo. (GIROUX; 1995, p.58)

³ Disponível em: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/os-estudos-sobre-mulher-e-literatura-no-brasil-uma-primeira-abordagem-9/>. Acesso em 10 de novembro de 2013.

Para ele, a ideologia da Disney se incorpora na identidade das crianças. Trazendo “questões referentes à construção do gênero, da raça, da classe, da casta e outros aspectos do eu e da identidade coletiva” (Ibidem, p. 74), as produções da empresa propagam uma homogeneidade cultural. Os filmes ainda se esconderiam atrás de falsa inocência que “se apresenta para alguns críticos como pouco mais que uma máscara promocional que oculta suas agressivas técnicas de marketing para educar as crianças para as virtudes de se tornarem consumidoras ativas” (GIROUX; 1995, p. 56). Tendo crianças como seu público-alvo, a empresa as transforma em mercado e contribuindo para uma infância cada vez mais fortemente ligada ao consumo.

3. ERA UMA VEZ

Os clássicos de animação dos estúdios Walt Disney encontraram uma fórmula infalível para alcançar o sucesso de público: combinam o encantamento da técnica com histórias cativantes. Não é à toa que são lembrados por crianças e adultos há mais de 70 anos. Como explica o Doutor em Cinema Sebastien Denis, é “a *anima*, essa ‘alma’ e esse sopro vital (e não o simples movimento), que dá o nome à animação” (DENIS; 2010, p. 16). Os filmes animados encantam os espectadores desde os primórdios do cinema pela simples ilusão do movimento, a “magia” de dar vida a um desenho. “Se outrora uma história dependia do narrador para cativar as pessoas, agora depende, em grande parte, dos dispositivos imagéticos que sustentarão a narrativa, dispositivos que estão atrelados a toda uma tecnologia para produção e propagação de imagens capazes de seduzir um público cada vez maior”, afirma a Doutora em Educação Paula Gomes. (GOMES; 2000, p. 122).

Além de usar esta “magia” da animação, a maioria dos filmes do estúdio são adaptações ou releituras de histórias de maior ou menor sucesso. Dos 52 longa-metragens, 21 são baseados em livros, oito em contos de fada, quatro em contos, três em lendas ou mitos, dois em histórias do folclore norte-americano e um em uma personagem real, a indígena Pocahontas. Por exemplo, *101 Dálmatas* (1961) é baseado em um livro homônimo da britânica Dodie Smith, de 1956. Enquanto o filme se tornou um clássico, a autora é desconhecida para o grande público. Já *Oliver e sua turma* (1988), é um longa pouco lembrado que se baseia levemente no clássico *Oliver Twist* (1838), de Charles Dickens, transformando o garotinho órfão em um gatinho órfão.

A grande maioria dos filmes abordados nesta pesquisa se baseia em contos de fadas. Para o psicólogo Bruno Bettelheim, essas histórias seriam essenciais na formação das crianças, por torná-las capazes de entender sentimentos e conflitos ao externar processos internos em seus personagens, completamente diferente do que faz a literatura infantil moderna, que esconde os perigos e problemas da condição humana. “O conto de fadas, em contraste, toma estas ansiedades existenciais e dilemas com muita seriedade e dirige-se diretamente a eles: a necessidade de ser amado e o medo de uma pessoa de não ter valor; o amor pela vida e o medo da morte” (BETTELHEIM; 2002, p. 10).

Este capítulo visa explorar o fascínio exercido pelos contos de fada, além de abordar a vida e a obra de Walt Disney, os dois elementos que, juntos, tornaram os “filmes de princesa” tão populares.

3.1. O poder dos contos de fada

“Os reinos mágicos, territórios de sonho e fantasia, pertencem a histórias de domínio comum chamadas contos de fadas. Nem todas essas histórias possuem fadas, mas há sempre feitiços, ajuda mágica, encantamentos ou algum tipo de elemento fantasioso” (GOMES; 2000, p. 117). Surgidos da tradição oral, contados e recontados através de séculos, os contos de fadas nunca parecem perder sua popularidade. Diversos autores investigam os motivos para essa constante presença no imaginário cultural e qual seria sua importância na formação da mentalidade das crianças.

Para Bruno Bettelheim, os contos de fadas apresentariam elementos importantes para ajudar as crianças a lidar com problemas pessoais que não necessariamente entenderiam sozinhas. Isso seria bem diferente das histórias infantis modernas, onde há uma tentativa de poupar a criança dos perigos, dos conflitos, negando a existência de ansiedades e dilemas existenciais. “O conto de fadas é orientado para o futuro e guia a criança - em termos que ela pode entender tanto na sua mente inconsciente quanto consciente - a abandonar seus desejos de dependência infantil e conseguir uma existência mais satisfatoriamente independente” (BETTELHEIM; 2002, p. 11). Sem menosprezar a inteligência das crianças, estes contos abordariam diretamente temas como a ansiedade da separação, o medo da morte ou até o ciúme do irmão mais novo. “O conto de fadas é apresentado de um modo simples, caseiro; não fazem solicitações ao leitor. Isto evita que até a menor das crianças se sinta compelida a atuar de modo específico, e nunca a leva a se sentir inferior. Longe de fazer solicitações, o conto de fadas reassegura, dá esperança para o futuro, e oferece a promessa de um final feliz” (Ibidem, p. 26).

Como exemplo de preocupação da criança, o autor explica que muitas das histórias de fadas começam com a morte da mãe ou do pai, o que cria para o personagem os mesmos problemas e angústias que esse acontecimento (ou o medo dele) causaria na vida real. E, embora muitos dos contos sejam protagonizados por princesas, especialmente os que deram origem a filmes populares voltados majoritariamente ao público feminino, Bettelheim afirma que “os contos de fadas têm grande significado psicológico para crianças de todas as idades, tanto meninas quanto meninos, independente da idade e sexo

do herói da estória. Obtém-se um significado pessoal rico das estórias de fadas porque elas facilitam mudanças na identificação, já que a criança lida com diferentes problemas, um de cada vez” (BETTLEHEIM; 2002, p. 18).

Isso se torna possível porque os contos de fadas apresentam dilemas existenciais de forma breve e categórica, enquanto uma trama mais complexa tornaria o assunto confuso para uma criança. “O conto de fadas simplifica todas as situações. Suas figuras são esboçadas claramente; e detalhes, a menos que muito importantes, são eliminados. Todos os personagens são mais típicos do que únicos” (Ibidem, p. 7). As figuras dessas histórias não são ambivalentes, não são boas e más ao mesmo tempo. Para o autor, “a apresentação das polarizações de caráter permite à criança compreender facilmente a diferença entre as duas, o que ela não poderia fazer tão prontamente se as figuras fossem retratadas com mais semelhança à vida, com todas as complexidades que caracterizam as pessoas reais” (Ibidem, p. 9). É dessa forma que a criança compreende que há grandes diferenças entre as pessoas e que deve fazer uma escolha sobre quem quer ser. “A questão para a criança não é ‘Será que quero ser bom?’ mas ‘Com quem quero parecer?’. A criança decide isto na base de se projetar calorosamente num personagem. Se esta figura é uma pessoa muito boa, então a criança decide que quer ser boa também” (Ibidem, p. 10).

Embora possa começar de forma bastante realista apresentando traços do cotidiano, o conto de fadas claramente não se refere ao mundo exterior. Bettelheim considera que “a natureza irrealista destes contos (a qual os racionalistas de mente limitada objetam) é um expediente importante, porque torna óbvio que a preocupação do conto de fadas não é uma informação útil sobre o mundo exterior, mas sobre os processos interiores que ocorrem num indivíduo” (Ibidem, p. 25). Esses processos internos se tornam compreensíveis quando externalizados e representados pelas figuras da história e seus incidentes.

Afirmando que os contos de fadas são um meio para que as mentes das crianças se abram às “coisas superiores da vida”, como a literatura e a arte, o autor critica o fato de que a maioria das pessoas só conheça essas histórias em “versões amesquinhas e simplificadas, que amortecem os significados e roubam-nas de todo o significado mais profundo - versões como as dos filmes e espetáculos de TV, onde os contos de fadas são transformados em diversão vazia” (Ibidem, p. 23). Para ele, “só a própria estória [*sic*] permite uma apreciação de suas qualidades poéticas, e com isto uma compreensão da forma como enriquece uma mente suscetível” (Ibidem, p. 20).

A psicanalista Clarissa Pinkola Estés parece concordar com essa ideia. Ela afirma que, em um livro infantil, muitas vezes as ilustrações servem apenas para ancorar a criança na história e manter seu interesse até o fim. Porém, com os filmes baseados em contos de fadas, “as imagens escolhidas pelos talentosos artistas, muitas vezes, tornam-se as únicas imagens na mente de crianças, e muitas vezes na mente dos adultos também – e para toda a vida. Vemos apenas essas imagens em lugar das que a nossa própria imaginação criaria” (ÉSTES; 2005, p. 28). Isso deterioraria a imaginação e faria com que o indivíduo passasse a se abastecer apenas de imagens feitas. Em histórias com o tema do “monstro com bom coração”, por exemplo, como *O corcunda de Notre Dame* e *A bela e a fera*, amesquinhar o personagem em versões “bonitinhas” faz com que “o impacto surpreendente de encontrar beleza e transformação naquilo que se acha mais grotesco, feio, estragado, se perde; o conceito de redenção para todos desaparece” (Ibidem, p. 28).

As adaptações também eliminaram os “episódios brutais” dos contos originais, como o final de *A Branca de Neve*, em que a madrasta é obrigada a dançar com chinelos de ferro em brasa até à morte. Para a autora, “omitir que há violências, más opções e grandes paixões que subjugam a mente, e não ensinar à criança como proteger sua alma, a enfraquece” (Ibidem, p. 25). Mesmo a versão dos contos passadas das tradições orais para a versão escrita pelos Irmãos Grimm sofreram alterações, como uma tradução, e “omitem os detalhes escatológicos que são comuns em miríades de contos da tradição oral” (Ibidem, p. 20).

Estés acredita que “quando as pessoas ouvem contos, não estão propriamente ‘ouvindo’, mas lembrando; lembrando ideais inatos (...). Um conto convida a psique a sonhar com alguma coisa que lhe parece familiar, mas em geral tem suas origens enraizadas no passado distante” (Ibidem, p. 12). Os contos seriam “lanternas mágicas que registram o *Zeitgeist*, o espírito do tempo”. E, a cada vez que alguém retorna a um deles, é capaz de distinguir e acrescentar novas significações. “O aprendizado e a percepção são responsáveis pela aquisição de uma consciência de *significação*. Que as histórias possam evocar tudo isso na mente dos ouvintes já é razão bastante para compreendê-las como forças renovadoras” (Ibidem, p. 17, grifo da autora).

Os contos de fadas teriam um léxico próprio, um vasto grupo de ideias expressas em palavras e imagens que simbolizam pensamentos universais. Psicologicamente, por exemplo, a princesa de cabelos dourados representaria “certa beleza de alma e espírito que, metaforicamente, é de ouro e não pode ser adulterada. A princesa de cabelos louros não é

uma pessoa do cotidiano, antes representa a essência da alma que tudo eleva através de sua beleza e honra” (Ibidem, p. 23). Mais frequentemente, essa princesa pode ser entendida no nível mundano e simples “como a heroína que representa o ideal físico para todas as mulheres” (Ibidem, p. 23). A autora afirma que seria mais fecundo considerar os símbolos, compreender os contos em seu contexto mais amplo, do que apenas acreditar que há uma imagem bonita na história.

Dizer a uma criança de cabelos e olhos castanhos que ela não tem sentimentos, que não é bonita e não parece uma princesa porque não tem os cabelos louros e as faces rosadas, ou seja lá o que for, é uma absoluta tolice. Talvez ela seja uma garotinha bonita e pouco sociável, uma poetisa fabulosa e uma excelente cozinheira de bolos de terra, por exemplo. Em sua história, a princesa será ‘original’, talvez engraçada, de vestido enlameado e cabelos rebeldes. Ainda assim, alguma coisa nela é sempre de ouro – jamais pode ser desmerecida. Essa é outra maneira de se compreender o símbolo dos cabelos dourados (ÉSTES; 2005, p. 23).

3.2. O mundo mágico de Walt Disney

O cinema de animação não seria o mesmo sem Walt Disney e sua companhia de mesmo nome. Em 1937, Disney foi o responsável pela produção do primeiro longa-metragem animado da história do cinema, *Branca de Neve e os Sete Anões*, que ganhou um Oscar honorário “reconhecendo a significativa inovação nas telas que encantou milhões e foi pioneira em um grande novo mercado de entretenimento para os desenhos animados”, conforme descrito pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, responsável pela premiação⁴. O impacto foi tanto que, na verdade, o filme ganhou um Oscar e sete miniaturas.

Como afirma Sebastien Denis: “Embora se vá acentuando cada vez mais, desde os anos 1960, uma crítica à ‘disneylandização’ do mundo, Walt Disney conheceu uma chuva de elogios a partir do fim da década de 1920” (DENIS; 2010, p. 133). Demonstrando ser um verdadeiro artista com o desejo de inovar, o animador foi elogiado por diversos cineastas e estudiosos, incluindo Serguei Eisenstein, que o admirava pela pureza dos enredos e dos traços, que tornavam os filmes universais. Famoso por filmes como *O encouraçado Potemkin* (1925), Eisenstein diz que: “Com efeito, todas as idades, da juvenil à avançada, todas as nacionalidades, todas as raças e todos os sistemas sociais possíveis

⁴ Busca pelo termo “Walt Disney” em http://awardsdatabase.oscars.org/ampas_awards/BasicSearchInput.jsp. Acesso em 28 de setembro de 2013.

deliciam-se com um arrebatamento idêntico, deixam-se encantar com o mesmo entusiasmo, deixam-se seduzir pelos desenhos vivos de Disney” (EISENSTEIN *apud* DENIS; 2010, p. 135).

Porém, a partir dos anos 50, Disney começa a agir mais como chefe de empresa do que como animador. Os novos filmes não obtêm o mesmo sucesso dos anteriores, embora a Walt Disney Company continue a lucrar, diversificando sua produção. A empresa se volta para a televisão, para os filmes *live action* (com atores) e até para a produção de documentários sobre a vida animal. É quando as críticas aumentam e “aparece também uma personagem complexa, anticomunista, antissemita, e ao mesmo tempo profundamente americana” (DENIS; 2010, p. 136). Neal Gabler, autor de uma biografia sobre o cineasta e empresário, compila algumas dessas críticas:

A lista de acusações era longa de fato. Ele infantilizara a cultura e removera o perigo dos contos de fada com o propósito de popularizá-los para um mercado de massa (...). Ele promovia valores sentimentalistas que pareciam anacrônicos e até tolos em um mundo complexo, moderno e muitas vezes trágico, o que o definia como um troglodita cultural e político. Usurpou a imaginação individual e a substituiu por uma imaginação coletiva, homogeneizada, e promoveu o conformismo (...). Como um Midas capitalista, ele comercializava tudo aquilo que tocava (GABLER; 2013, p. 15).

Visto como o exemplo primário do imperialismo cultural americano, Walt também era a personificação do sonho americano, em “sua determinação, seu idealismo, sua informalidade, falta de afetação e, talvez, acima de tudo, em sua súbita ascensão da pobreza e do anonimato para o pináculo do sucesso” (Ibidem, p. 13). Além de reinventar a animação, “criando uma forma de arte que destacava o personagem, a narrativa e a emoção” (ibidem, p. 8), Disney foi o primeiro magnata do cinema a perceber o potencial da televisão como aliada em vez de adversária e o primeiro empresário a “integrar em uma corporação, programas de televisão, desenhos animados, filmes com personagens reais, documentários, parques, música, livros, histórias em quadrinhos e a comercialização da reprodução de personagens e filmes educativos” (Ibidem, p. 10).

Quando jovem, Walt Disney se interessava pelo desenho e sonhava em ser cartunista político ou autor de histórias em quadrinhos. Quando conheceu a animação, trabalhando na produção de slides que eram exibidos nos cinemas, antes dos filmes, encontrou sua vocação. “Walt, claramente, amava a combinação de desenho e tecnologia” (Ibidem, p. 70). O fascínio exercido pela animação se deve também ao seu processo de dar

vida ao inanimado, “um processo de excesso de confiança em que o animador assumia e exercia um controle divino sobre a matéria com que trabalhava” (Ibidem, p. 76).

Os diferentes estilos de animação teriam todos o mesmo objetivo: “ajudar o espectador a franquear as fronteiras estabelecidas entre real e imaginário, mesmo que os objetivos dessa operação possam ser muito diferentes” (DENIS; 2010, p. 11). O autor defende ainda que a animação precisa ser vista como técnica e não gênero. De fato, é uma *técnica* que permite produzir filmes de vários *gêneros*, como comédias, dramas, filme de terror e até documentário (como o recente *Valsa com Bashir*, de 2008). É importante enfatizar que animações não envelhecem da mesma forma que filmes *live action*. Os avanços tecnológicos no cinema tornam possível perceber facilmente quando um filme é novo ou antigo, pela qualidade da imagem, pelos cenários, pelos efeitos visuais. Na animação, a técnica usada para produzir *Branca de Neve* em 1937 é praticamente a mesma utilizada em 2009 para *A princesa e o sapo*. Dessa forma, os filmes animados permanecem populares e torna-se fácil ignorar quão antigos eles são. Tão importante quanto analisar as imagens e ideias que eles propagam, é entender o contexto histórico dentro do qual foram concebidas.

Desde suas primeiras animações, Disney mostrou um “interesse genuíno pelos contos de fadas” (Ibidem, p. 134). Outro tema recorrente em seus filmes é a ode à natureza, cujo exemplo máximo é o filme *Bambi*, de 1942, que “desencadeou um debate nacional sobre a caça” (GABLER; 2013, p. 10). Até as “princesas” do estúdio sempre estão acompanhadas de animais da floresta, que as ajudam em suas histórias. Além disso, a maioria dos protagonistas dos longas são animais antropomorfizados, desde o elefante *Dumbo* (1941) até o cachorro *Bolt* (2008). Mesmo com a morte de Walt Disney, em 1966, a empresa continuou seguindo estes padrões. Porém, sem ele, “a produção de longas-metragens veio a acelerar, mas a sua qualidade baixou” (DENIS; 2010, p. 137).

Quando Michael Eisner se tornou CEO da empresa, em 1984, o Walt Disney Animation Studios estava em crise. Seu lançamento mais recente, *O caldeirão mágico*, foi um fracasso de público e crítica, arrecadando nas bilheterias apenas 21 milhões de dólares⁵, menos do que sua produção havia custado. Em um artigo para o USA Today, Jim Korkis afirma que “os animadores temiam o futuro dos estúdios, especialmente por causa dos rumores de que Eisner acreditava que já haviam filmes animados nos arquivos suficientes para anos de relançamentos rentáveis, sem precisar da produção de material

⁵ <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=blackcauldron.htm>. Acesso em 28 de setembro de 2013.

novo”⁶. É quando *O ratinho detetive* é lançado e, com uma verba de apenas 14 milhões, arrecada mais de 25 milhões nas bilheteiras⁷, além de ser sucesso de crítica. O filme deu a confiança que os estúdios precisavam para investir pesado, novamente, em uma animação.

Assim surgiu *A pequena sereia*, de 1989, com o orçamento aproximado de 40 milhões de dólares e que conseguiu arrecadar 211 milhões de dólares nas bilheteiras mundiais⁸, valor inédito para uma animação. Para Denis, o filme “representa o novo arquétipo das temáticas e da forma Disney, com canções populares e uma estrutura narrativa que, com maior ou menos sucesso, serão retomadas em todos os filmes posteriores” (DENIS; 2010, p. 137). Seguem-se vários outros filmes de sucesso do estúdio, como *A bela e a fera* (1991), *Aladdin* (1992) e *O rei leão* (1994). “Mas de novo é o princípio do declínio, já que em 1995 surge *Toy Story*, da ‘concorrente’ Pixar, que embora coproduzido e difundido pela Disney, não se limita a fazer sombra às produções da casa: é uma revolução estética” (Ibidem, p. 137).

O longa inaugurou uma nova era no cinema de animação, por ser o primeiro completamente feito com computação gráfica (CGI, na sigla em inglês). A técnica, que vem sendo aprimorada desde então, tem um custo financeiro e de tempo muito menor que a animação tradicional. Em 2004, a Disney anunciou que não mais produziria filmes no estilo clássico, depois do fracasso de *Nem que a vaca tussa* (que custou 110 milhões de dólares e só arrecadou 103 milhões⁹). Ironicamente, foi com a compra da Pixar, em 2006, que a empresa mudou de ideia. John Lasseter, chefe criativo do estúdio pioneiro do CGI, foi nomeado chefe da divisão de animação da Disney e anunciou que pretendia reviver a técnica tradicional. Por causa disso, em 2009, surge uma nova princesa em animação tradicional, com o filme *A Princesa e o sapo*. O gesto foi chamado de um “salto de fé” em matéria do *The Independent*, jornal do Reino Unido¹⁰.

Desenhadas à mão ou criadas em CGI, as princesas sempre foram personagens de sucesso no estúdio, tanto que em 2000 foi criada uma franquia dedicada apenas a elas. A divisão “Princesas da Disney” envolve a venda de brinquedos, objetos de decoração, roupas, entre diversos outros produtos, além de filmes feitos diretamente para televisão e

⁶ <http://travel.usatoday.com/alliance/destinations/mouseplanet/post/2011/02/How-Basil-Saved-Disney-Feature-Animation-Part-One/144296/1>. Acesso em 28 de setembro de 2013.

⁷ <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=greatmousedetective.htm>. Acesso em 28 de setembro de 2013.

⁸ <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=littlemermaid.htm>. Acesso em 28 de setembro de 2013.

⁹ <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=homeontherange.htm>. Acesso em 28 de setembro de 2013.

¹⁰ <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/leap-of-faith-the-princess-and-the-frog-1870801.html>. Acesso em 28 de setembro de 2013.

também a presença de atrizes personificando-as nos parques temáticos da empresa. Atualmente, são onze Princesas “oficiais”: Branca de Neve, Cinderela, Aurora (de *A bela adormecida*), Ariel (*A pequena sereia*), Bela, Jasmine (*Aladdin*), Pocahontas, Mulan, Tiana (*A princesa e o sapo*), Rapunzel (*Enrolados*) e, por último, Merida (de “*Valente*”, única produção da Pixar na lista). Serão elas os objetos deste estudo.

3.3. Origens

Embora baseados em contos de fadas, os filmes trazem versões mais romantizadas e menos violentas do que os textos originais. A madrasta de Branca de Neve, por exemplo, que no longa morre ao cair de um penhasco, no conto dos irmãos Grimm era condenada a dançar com sapatos de ferro em brasa no casamento da enteada até sua morte. Em Cinderela, as meias irmãs cortavam uma o calcanhar e outra o polegar para que conseguissem calçar o sapatinho. A farsa era descoberta pela trilha de sangue. A versão Disney, porém, se baseia no conto escrito por Charles Perrault em 1697 que traz como moral da história: “beleza em uma mulher é um tesouro raro que será sempre admirado. Graciosidade, no entanto, não tem preço e é de mais valor ainda. (...) É um verdadeiro presente das fadas. Sem ela nada é possível; com ela, pode-se fazer qualquer coisa”¹¹. Para o filme da bela adormecida, a inspiração foi outro conto de Perrault e o balé de Tchaikovsky, que influenciou grandemente a trilha sonora da produção. Nesta versão, a princesa permanece dormindo no castelo cercado por uma floresta de espinhos durante um século, até ser despertada pelo príncipe de outra família que assumiu o trono do reino.

Já *A pequena sereia* se baseia em um conto de Hans Christian Andersen publicado em 1837. Na história, a personagem troca sua língua por pernas com a Bruxa do Mar e tem a sensação de caminhar sobre vidro a cada passo. Ela precisa de um beijo de amor verdadeiro e de se casar com seu amado para permanecer humana, do contrário se transformaria em espuma do mar. No entanto, ele se casa com uma princesa de um reino vizinho, deixando a sereia de coração partido. Suas irmãs tentam salvá-la, trazendo uma faca que a Bruxa lhes deu em troca de seus longos cabelos. Se ela usasse o objeto para matar o príncipe e deixasse seu sangue pingar em seus pés, se salvaria. Mas ela tem coragem e mergulha, acreditando estar condenada. Em vez de se transformar em espuma e deixar de existir, ela se transforma em um espírito do ar.

¹¹ <http://www.pitt.edu/~dash/perrault06.html>. Acesso em 7 de novembro de 2013.

A Bela e a Fera segue a história do conto de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, publicado em 1756. Na versão original, Bela tinha duas irmãs mais velhas, egoístas e interesseiras. Para as três princesas seguintes, a Disney buscou contos de origens diferentes. *Aladdin*, que traz a princesa Jasmine, é baseado em uma das histórias de *As mil e uma noites*, coletânea de contos folclóricos do Oriente Médio. No texto, um rei casava-se todas as noites com uma mulher diferente, apenas para matá-la na manhã seguinte. Sherazade se oferece como noiva e começa a entretê-lo com diversas histórias todas as noites, salvando sua vida e a de todas as outras mulheres do reino. Uma das histórias que ela contaria é a de Aladim e sua lâmpada maravilhosa. Mais tarde, porém, descobriu-se que a história, embora já fosse conhecida no Oriente Médio, foi acrescentado à coletânea pelo francês Antoine Galland, no século XVIII, em sua tradução do original. *Pocahontas* é o único da lista baseado em uma personagem real, que teria vivido entre 1595 e 1617, e, por mudar detalhes dessa história, além de não ser fiel à cultura indígena, foi criticado por membros da tribo Powhatan, retratada no filme¹².

Mulan se baseia em uma balada anônima chinesa, transcrita pela primeira vez no século VI. A crítica literária Walnice Galvão, em seu livro *A donzela-guerreira*, compara a personagem com Joana D'Arc, Palas Atena, entre outras heroínas, afirmando que este é um arquétipo comum na literatura, nas civilizações, na história e na mitologia, sempre com os mesmos traços básicos. “Ela corta os cabelos, enverga trajes masculinos, abdica das fraquezas femininas - faceirice, esquivaçar, sustos -, cinge os seios e as ancas, trata seus ferimentos em segredo, assim como se banha escondido. Costuma ser descoberta quando, ferida, o corpo é desvendado; e guerreira; e morre” (GALVÃO; 1997, p. 12). Segundo a autora, a donzela-guerreira abandona o destino padronizado da mulher, o de ser esposa e mãe. Além disso, seu martírio passa a ser associado com sua atuação na vida pública, diferente do sofrimento da Branca de Neve, da bela adormecida, melhor explorados no próximo capítulo. Sobre a balada de Mulan, ou Mu-lan, ela diz que não é possível determinar se, por ser a mais antiga, acabou gerando as inúmeras outras em tantos outros países e línguas, ou se “canções como essa surgem em toda parte, dispensando linguagem” (Ibidem, p. 18). Citando Cecília Meireles, Galvão afirma que Mulan é uma donzela-guerreira “cuja história vem sendo cantada pelo menos há quinze séculos, o que não deixa de ser uma bela idade para uma balada anônima” (MEIRELES *apud* GALVÃO; 1997, p. 19).

¹² <http://www.powhatan.org/pocc.html>. Acesso em 2 de setembro de 2013.

A princesa e o sapo é inspirado no conto dos irmãos Grimm *O príncipe sapo*, embora empreste a ideia da protagonista também se transformar em um anfíbio do livro *A princesa sapo*, de E. D. Baker, publicado em 2002. Na versão de Jacob e Wilhelm Grimm, o sapo se transformava em príncipe quando a princesa o arremessava contra uma parede. *Rapunzel* também é inspirado em uma das histórias dos alemães. No conto, o pai de Rapunzel é pego roubando alface-da-terra, para saciar o desejo desesperador de sua esposa grávida, pela bruxa Gothel, que o ameaça de morte. Ela concorda em deixá-lo ir, se o homem lhe entregar sua filha assim que nascer. É desse modo que a bela jovem acaba sendo criada pela bruxa no alto de uma torre, até ser encontrada por seu príncipe.

Por fim, *Valente* é um roteiro original, já que o filme é dos estúdios Pixar, que produz apenas histórias inéditas. No capítulo a seguir, serão exploradas as tramas dos onze filmes, contextualizando-os de acordo com a época em que foram criados.

4. PRINCESAS NA HISTÓRIA

O século XX foi palco de grandes mudanças culturais. Marcado por duas guerras mundiais, uma fria e ainda a crise de 1929 e a dos mísseis, viu os grandes impérios europeus perderem seu poder, dando lugar à hegemonia dos Estados Unidos. Também foi o século do surgimento de diversas revoluções culturais, dos hippies à internet. Chamado pelo historiador Eric Hobsbawm de *Era dos Extremos*, o século passado ainda foi repleto de conquistas trabalhistas, raciais e também femininas. Foi em 1918 que as “*suffragettes*” britânicas finalmente conquistaram o direito ao voto, seguidas pelas norte-americanas no ano seguinte. No Brasil, as mulheres ganharam voz nas urnas em 1932.

Em 1949, é publicado o livro *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, que analisa a situação feminina ao longo da história, com um viés filosófico. A autora afirma que “ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR; 1967, p. 9). A feminilidade seria um valor cultural, ensinado às meninas desde pequenas, e ser mulher seria associado à passividade e à inferioridade. “Mas é um erro pretender que se trata de um dado biológico: na verdade, é um destino que lhe é imposto por seus educadores e pela sociedade” (Ibidem, p. 21).

Beauvoir acrescenta que, com as conquistas feministas da época, tornou-se mais comum encorajar as meninas a estudar, praticar esportes, atividades até então consideradas masculinas. Porém, isso estaria subordinado ao imperativo da feminilidade. Elas, desde cedo, aprenderiam o sentido das palavras “bonita” e “feia”, sabendo que “para agradar é preciso ser “bonita como uma imagem”; ela procura assemelhar-se a uma imagem, fantasia-se, olha-se no espelho, compara-se às princesas e às fadas dos contos” (Ibidem, p. 20). A beleza se tornaria uma obsessão, enquanto a feiura se associaria à maldade. Além de querer ser bonita como uma princesa, a mulher aprende também que para ser feliz é preciso ser amada e que para ser amada precisa aguardar o amor. Novamente citando contos de fada, a autora afirma:

A mulher é a Bela Adormecida no bosque, Cinderela, Branca de Neve, a que recebe e suporta. Nas canções, nos contos, vê-se o jovem partir aventurosamente em busca da mulher; ele mata dragões, luta contra gigantes; ela acha-se encerrada em uma torre, um palácio, um jardim, uma caverna, acorrentada a um rochedo, cativa, adormecida; ela espera. ‘*Um dia meu príncipe virá...*’ [citando uma das canções do filme Branca de Neve e os Sete Anões] Os refrões populares insuflam-lhe sonhos de paciência e esperança. A suprema necessidade para a mulher é seduzir um coração masculino; mesmo intrépidas, aventurosas, é a

recompensa a que todas as heroínas aspiram; e o mais das vezes não lhes é pedida outra virtude senão a beleza. (BEAUVOIR; 1967, p. 33)

Lançado em dezembro de 1937, *A Branca de Neve e os sete anões* foi o primeiro longa-metragem de animação da história. Desde o começo da trama, a gentil e delicada Branca de Neve é apaixonada pelo belo príncipe e canta que ele “um dia virá” e transformará seus sonhos em realidade. No conto original, a personagem sequer o conhecia, mas o filme da Disney acrescentou um encontro prévio para adocicar o enredo. A mesma espera passiva, onde a ação acontece ao redor de uma princesa apaixonada, mas não causada por ela, pode ser vista nos dois filmes de princesa que se seguiram: *Cinderela*, de 1950, e *A bela adormecida*, de 1959. Neste trabalho, elas serão consideradas as “princesas clássicas”.

Os estúdios Disney deixaram as princesas de lado durante décadas. Em meio à chamada “segunda onda feminista”, o público não teria mais interesse em uma bela donzela à espera de seu príncipe encantado. Apenas em 1989, surge outro filme de princesa: *A pequena sereia*. Trazendo uma personagem curiosa e que desafia seu pai para conhecer o mundo humano, o filme foi sucesso de crítica e público. Dois anos depois foi lançado *A bela e a fera*, outro sucesso, que se tornaria a primeira animação a ser indicada a um Oscar de Melhor Filme. Ainda na década de 90, chegaram aos cinemas *Aladdin*, com a voluntariosa princesa Jasmine (1992), *Pocahontas* (1995) e *Mulan* (1998). Todas cinco serão consideradas nesta análise como as “princesas rebeldes”.

Em 2009, *A princesa e o sapo*, traz a primeira princesa negra do estúdio, Tiana. Ainda que o filme continue ressaltando a força dos sonhos, aqui a princesa não mais deseja um príncipe: seu o grande sonho é abrir seu restaurante. A ela se juntaram Rapunzel, de *Enrolados*, e Merida, de *Valente*, as princesas mais recentes do estúdio, chamadas aqui de “princesas contemporâneas”.

4.1. As princesas clássicas (1937-1959)

As primeiras princesas da Disney são sempre as mais lembradas. Talvez porque seus filmes já estejam sendo comentados e discutidos há mais tempo, talvez porque sigam um padrão clássico tão arraigado que logo vem à memória. Branca de Neve, Cinderela e Aurora (de *A bela adormecida*) se caracterizam como as princesas mais belas (a ponto de despertar a inveja das madrastas), amigas dos animaizinhos das florestas (sempre os companheiros da princesa solitária), que cantam com vozes doces e, principalmente, as

mais passivas, esperando seus príncipes salvadores, com o beijo que a despertará ou devolverá o sapatinho perdido no baile.

Refletindo as análises de Beauvoir, é a menina que aprende que deve ser frágil, que vê na posição de mártir, no sacrifício, na dor, uma forma de encontrar a glória, o prestígio, as maiores recompensas. A mulher teria como inspiração “Santa Blandina, branca e ensanguentada nas garras dos leões, Branca de Neve jazendo como uma morta em um esquife de vidro, a Bela Adormecida, Atala desfalecida, toda uma corte de eternas heroínas machucadas, passivas, feridas, ajoelhadas, humilhadas” (BEAUVOIR; 1967, p. 33).

Nos dois primeiros filmes, o papel feminino é muito mais importante que o masculino. É ela que cativa a audiência, que apresenta personalidade, sonhos (ainda que o sonho seja sobre o príncipe), enquanto ele sequer tem seu nome pronunciado. É apenas um título: só importa que seja belo, heroico, nobre e fiel, é a ideia de um príncipe e não um personagem de fato. Já Aurora, embora mantenha as mesmas características de suas companheiras, tem um par com muito mais tempo de tela do que ela. O príncipe Felipe enfrenta a vilã Malévola, em sua forma de dragão, a derrota com a Espada da Verdade e o Escudo da Justiça, para resgatar a bela princesa de seu sono profundo.

Isso reflete o direito de escolher que os jovens – mulheres e homens – vão conquistando. Não se trata mais de aceitar o primeiro rapaz valente que aparece: Aurora se apaixona por Felipe sem saber que ele era um príncipe. Ele não apenas a salva, mas também conquista seu coração com sua personalidade. Os dois se revoltam com o casamento arranjado por seus pais, embora acabem descobrindo que na verdade estavam prometidos um ao outro. Como afirma o historiador Antoine Prost: “O casamento era um assunto de família, assim interessando diretamente aos pais. (...) Era difícil, antes dos anos 50, que os filhos escolhessem um cônjuge capaz de não ser aceito pelos pais” (PROST; 2003, p. 79).

Branca de Neve e Cinderela se assemelham em diversos aspectos. Em suas histórias, ambas são vítimas do ódio das respectivas madrastas, precisam fugir e são resgatadas por príncipes encantados. Mas é curioso notar como o trabalho doméstico tenha um significado tão distinto para princesas tão próximas.

A primeira vê no cuidado com a casa uma forma de expressar gratidão aos anões, por deixá-la se esconder em sua casa no meio da floresta, já que sua madrasta está a sua procura para matá-la. Ela cozinha, varre, lava a louça, entre outras tarefas, demonstrando satisfação. É um claro reflexo da ideia de “mulher ideal” propagada até o começo do

século XX: a mulher que ficava em casa, cuidando dos afazeres domésticos (e, futuramente, também dos filhos), e não deveria fazer apenas por obrigação, mas demonstrando prazer em tais atividades, tendo orgulho de ser uma boa dona de casa. É a princesa de um mundo anterior à Segunda Guerra Mundial, quando as mulheres ainda estavam bem longe do mercado de trabalho.

Cinderela, no entanto, tem um comportamento bem diferente. Para ela, as tarefas de casa são uma terrível obrigação imposta como castigo pela madrasta. Embora, em 1950, o ideal feminino ainda fosse a dona de casa sustentada pelo marido, um novo fenômeno surge no mundo ocidental. Com o fim da guerra, os Estados Unidos despontam como uma potência e o mundo vive o que Hobsbawn chama de “era de ouro” do capitalismo. “O que antes era um luxo tornou-se o padrão do conforto desejado, pelo menos nos países ricos: a geladeira, a lavadora de roupas automática, o telefone” (HOBSBAWN; 2005, p. 259).

Dessa forma, o ideal deixa de ser a mulher dona de casa e torna-se a mulher que conquista um marido que possa lhe dar tal conforto, que a livra dos afazeres domésticos. É a partir daí, com o maior tempo livre gerado pela “mecanização das tarefas domésticas (em especial a máquina de lavar) e o aumento de alimentos preparados e de pronto cozimento” (Ibidem, p. 312) que a entrada da mulher no mercado de trabalho começa a se tornar possível.

4.2. As princesas rebeldes (1989-1998)

Como afirma Hobsbawn, é quando as mulheres casadas entram no mercado de trabalho (e também com a expansão da educação superior em meados do século passado) que surge o plano de fundo para o ressurgimento de movimentos feministas na década de 1960. As mulheres passam a exigir, principalmente, referendos em favor do divórcio e leis de aborto mais liberais. É nessa época que se tornam uma força política realmente importante. Não mudaram apenas as atividades exercidas pelas mulheres na sociedade, “mas também os papéis desempenhados por elas ou as expectativas convencionais do que devem ser esses papéis, e em particular as suposições sobre os papéis *públicos* das mulheres, e sua proeminência pública” (Ibidem, p. 307. Grifo do autor). Surgem líderes políticas mulheres, herdando o prestígio de seus pais, como Indira Ghandi na Índia, ou de seus maridos, como Isabel Perón na Argentina. O autor afirma que “antes da Segunda Guerra Mundial, a sucessão de *qualquer* mulher à liderança de *qualquer* república, em *quaisquer* circunstâncias, teria sido encarada como politicamente impensável” (Ibidem, p.

307. Grifo do autor). Em um mundo passando por tais mudanças, a princesa clássica não atrairia mais público.

Época de rebeldia, de roupas extremamente coloridas e ícones pop como Madonna e Michael Jackson, os anos 80 também presenciaram a queda do muro de Berlim e o que pode ser considerado o surgimento da era da informação, com a criação do primeiro Macintosh, da Apple, e da interface Windows, da Microsoft. Os filmes precisam ser mais agitados; as músicas mais animadas. Não é diferente com os longas da Disney, e as suas princesas passam por mais desafios e reviravoltas antes do final feliz. A escolha de uma protagonista sereia, e não humana, parece ecoar os pensamentos de Simone de Beauvoir:

Mais poderosas são as fadas, *as sereias*, as ondinas que escapam ao domínio do homem. Sua existência é incerta, porém, e apenas individualizada; elas intervêm no mundo humano sem ter destino próprio: a partir do dia em que se torna mulher, a pequena sereia de Andersen conhece o jugo do amor e o sofrimento passa a ser seu quinhão. (BEAUVOIR; 1967, p. 31. Grifo próprio)

Ariel, filha mais nova do Rei Tritão, é a protagonista mais sonhadora da Disney. Vivendo no fundo do mar, ela sonha em conhecer os humanos, andar, correr e dançar pela terra. Acaba fazendo um trato com a bruxa do mar e troca sua voz por pernas. Embora abrir mão de sua voz possa ser interpretado como abrir mão de um direito, do poder de se expressar, também pode significar abrir mão do privilégio de ser filha do Rei e do talento para o canto, admirado por muitos no reino, para ir atrás de um sonho, de um mundo novo. O amor pelo príncipe Eric é a gota d'água que causa a fuga de Ariel. Porém, uma vez como humana, ela novamente é a princesa que necessita do príncipe para salvá-la. Como no conto original, o feitiço que lhe permite andar entre os humanos tem duração limitada e ela terá um fim trágico se não conquistar um beijo de seu amado.

A década de 90 traz uma sucessão de princesas fora do padrão clássico das três primeiras. Bela é apaixonada por livros, Jasmine recusa-se a se casar por ordens do pai, Mulan se veste de homem para ir à guerra, Pocahontas enfrenta as leis de sua tribo e ensina um homem branco a respeitar a natureza. O que todas trazem em comum são personalidades fortes, histórias onde enfrentam as regras e mudam seu próprio destino.

Enquanto Ariel larga o reino submarino e sua família para conhecer a terra dos humanos, Bela dispensa o que seria o marido ideal e se sacrifica para salvar o pai, capturado pela Fera. Se por um lado o rejeitado Gaston afirma que mulheres não deveriam ler, apenas cuidar da casa e dos filhos, por outro a Fera (na verdade um príncipe sob uma

maldição) dá a Bela uma biblioteca como presente. A personagem é a primeira do estúdio a não precisar abandonar sua vida anterior em nome do príncipe. Sim, ela vai para o castelo, mas não abandona seu hábito de leitura, nem seu pai, nem deixa de apoiar as invenções dele, que antes era chamado de “velho louco” na aldeia. Ela é a primeira a não sonhar com um príncipe encantado, mas sim com “mais que a vida do interior”. Ariel deixa a magia do mundo das sereias em troca do mundo normal, humano, porém Bela faz o caminho contrário: deixa o mundo antiquado de sua pequena vila em troca de um castelo encantado, em troca de magia, de aventura. E nesse filme é a princesa que “resgata” o príncipe: é o amor dela que liberta a Fera da maldição. Bela nunca precisou ser salva e sabia até rejeitar as investidas de Gaston.

Em um mundo cada vez mais globalizado, a Disney começa a criar princesas de diferentes etnias, visando ampliar seu público. Começa a buscar, portanto, outras inspirações além dos contos de fadas clássicos. Surgem Jasmine, Pocahontas e Mulan.

Jasmine é a única personagem da franquia que não é protagonista de seu próprio filme. Assim como a princesa anterior, também questiona seus pretendentes tradicionais: a lei a obriga, como filha do Sultão, a se casar com um príncipe, mas a jovem se recusa e chega a fugir do palácio para conhecer a vida de uma garota comum. É aí que conhece Aladdin, um jovem que precisa roubar para se alimentar, mas tem o coração puro. Com a ajuda do Gênio, ele cria uma série de mentiras para conquistar a moça que, porém, logo o reconhece como o pobretão. Eventualmente, ela se apaixona por ele mesmo assim, sendo a primeira das personagens da lista a efetivamente ter uma posição social mais privilegiada do que a do seu “príncipe”. Ao invés de precisar deixar seu mundo para trás em nome do amor, Jasmine convence seu pai a mudar as leis e permitir que ela se case com quem quiser, sem perder sua riqueza e status. Além disso, há um detalhe no filme que, devido ao seu público ser majoritariamente infantil, acaba passando despercebido: Jasmine é a única princesa ciente de sua sexualidade e que a usa a seu favor. Em um determinado momento, ela seduz o vilão Jafar para distraí-lo e ajudar Aladdin a pegar de volta sua lâmpada mágica.

Vale notar que a cultura árabe não é bem representada no longa. O castelo do Sultão tem arquitetura semelhante ao Taj Mahal, na Índia, bem longe dos países árabes, localizados no Oriente Médio e no norte da África. Além disso, é o único dos filmes analisados que mostra um castelo cheio de riquezas em contraste com uma cidade pobre, onde crianças precisam furtar e passam fome, e mostra os soldados do castelo como

homens violentos, em uma caracterização claramente pejorativa. E enquanto Jasmine se revolta contra as leis do reino, usa roupas reveladoras (historicamente incorretas) e seduz o vilão, a cultura árabe é fortemente ligada ao Islamismo, que prega o recato para as roupas femininas, além de esses países possuírem uma legislação que cerceia a liberdade feminina.

Pocahontas conta a história de John Smith, membro da Companhia da Virgínia, que chega ao “novo mundo” em busca de ouro. Paralelamente, Pocahontas é a filha do chefe da tribo, prometida em casamento ao guerreiro Kocoum. Porém, ela o rejeita por considerá-lo sério demais e decide ir “em busca de seu próprio caminho”. O longa enfatiza como os ingleses consideram os índios “selvagens” e como os indígenas consideram seus invasores “monstros gananciosos”. Quando Pocahontas conhece John Smith, ele chama seu povo de “selvagem”, ao que ela rebate afirmando “você acha que as únicas pessoas que são pessoas, são as que falam como você e se parecem com você (...) eu me pergunto se eu sou a selvagem, quando há tanta coisa que você não sabe”, na bela música “*Colors of the wind*”, vencedora do Oscar de Melhor Canção. A rivalidade entre estranhos também é representada pelas disputas entre o pug Percy, mascote do líder da Companhia, e o guaxinim Meeko, amigo de Pocahontas. Ao se assustarem com uma luta entre os humanos, os dois animais acabam fazendo as pazes.

Um dos colonos mata Kocoum e os indígenas acabam capturando John Smith, acreditando que ele seja o culpado pelo crime. É decidido que o prisioneiro deve ser morto ao amanhecer, enquanto os colonos, ao saber da captura, resolvem atacar os índios e se preparam para a batalha. Mesmo se sentindo culpada pela morte do guerreiro, Pocahontas se coloca entre seu pai e John Smith, afirmando que este é o caminho que escolheu. Ao verem que os índios decidiram soltá-lo, os colonos desistem de lutar. Porém, o líder da Companhia, frustrado, atira no chefe da tribo. John Smith consegue se jogar na frente dele a tempo, salvando-o e ficando gravemente ferido. Os demais ingleses se revoltam, prendem seu próprio líder e decidem partir imediatamente, já que John Smith só poderia ser devidamente tratado na Inglaterra. Ele convida Pocahontas para acompanhá-lo, mas ela decide ficar, afirmando que é onde precisam dela. Embora ela não conquiste o “final feliz” clássico ao lado de seu amado, fica claro que esta foi uma decisão própria e não alguma forma de castigo. Ela apenas se tornou a primeira “princesa” a escolher a responsabilidade em vez de um amor.

Última princesa da década, *Mulan* é a que está mais longe do padrão. Especialmente porque não é filha de um líder local e muito menos se casa com um príncipe. Mesmo assim, o sucesso estrondoso da personagem garantiu o seu lugar na franquia. Com um orçamento de 90 milhões de dólares, o filme arrecadou mais de 300 milhões de dólares nas bilheterias¹³ mundiais, sendo o 7º filme mais rentável de 1998, na frente até de *Shakespeare apaixonado*, ganhador do Oscar daquele ano. Em sua história, *Mulan* decide roubar o uniforme do exército de seu pai, um veterano de guerra que sofreu um ferimento no joelho, e se alistar em seu lugar para enfrentar a invasão dos hunos. Para isso, precisa fingir ser um homem. Como mulher, ela deveria trazer honra para sua família conquistando um bom marido, e frequenta até aulas de etiqueta com uma “casamenteira”. Como homem, ela enfrenta um exército inimigo e usa sua perspicácia para compensar a falta de força física exigida por algumas tarefas.

É *Mulan*, disfarçada de Ping, que levanta o moral de sua tropa, um grupo de novatos que começa não indo muito bem nos treinamentos e se torna um valente grupo de soldados. Também é ela que usa o último foguete explosivo não para tentar matar o líder inimigo, mas para causar uma avalanche e soterrar o exército inteiro. Porém, quando é descoberta, ela é expulsa, humilhada e desacreditada. A personagem descobre que os hunos sobreviveram e planejam invadir o palácio para matar o Imperador. *Mulan* tenta contar a seu antigo comandante, que não acredita nela. Porém, alguns de seus amigos do exército lhe dão ouvidos e, juntos, conseguem salvar o Imperador. Ela é então agraciada com grandes honras e o próprio líder da China se curva diante dela. O filme discute abertamente como se espera que as mulheres tenham determinado papel enquanto os homens ocupam outro. E também questiona esses papéis, mostrando uma heroína muito mais capaz do que seus companheiros homens. Ironicamente, uma das canções do filme, mostrada na cena em que *Mulan* começa a se sair melhor no treinamento militar do que os rapazes, se chama “*be a man*” (ser um homem). Ao contrário do que acontece nos outros filmes, a “princesa” aqui não deve ser uma flor delicada, mas é incentivada a se comportar como um homem, a lutar. Apesar disso, *Mulan* não perde sua feminilidade e, em sua luta final contra o vilão, é salva por um leque.

4.3. As princesas contemporâneas (2009-2012)

No século XXI, as coisas já são bem diferentes. Surge uma nova forma de

¹³ Disponível em: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=mulan.htm>. Acesso em 7 de setembro de 2013.

feminismo, cujo principal obstáculo é retomar o termo. Como explica a jornalista Caitlin Moran em seu livro *Como ser mulher*, a palavra “feminismo” tornou-se subutilizada e desprezada, além do seu sentido ter se perdido. Para a autora, é “tecnicamente impossível para uma mulher argumentar contra o feminismo. Sem o feminismo, você não teria permissão para debater o lugar da mulher na sociedade” (MORAN; 2012, p. 62). Em tom divertido, ela afirma que entende porque as mulheres passaram a rejeitar a palavra:

Ela acabou sendo invocada em contextos tão absurdamente inapropriados que se você realmente não tivesse consciência dos objetivos centrais do feminismo e estivesse tentando compreendê-lo apenas com base nas conversas que a rodeavam, poderia achar que era alguma espécie de combinação absolutamente sem graça de misandria, tristeza e hipocrisia, que significa roupas feias, raiva constante e, vamos encarar, nada de sexo (Ibidem, p. 64).

Moran define o feminismo atual como a crença de que as mulheres devem ser tão livres quanto os homens. Além disso, objetiva estabelecer que não existem “tipos” certos ou errados de mulher, o que será mais abordado no próximo capítulo. Apesar de questionar vários aspectos nos quais a sociedade ainda não é igualitária entre os gêneros, a autora afirma que “no século XXI, ser uma mulher que deseja fazer algo não é difícil. Em qualquer outra época, mulheres ocidentais que causam agitação por mudanças correriam risco de ser presas, renegadas pela sociedade, estupradas e mortas” (Ibidem, p. 229). É nesse ambiente, ainda cheio de julgamento, porém com mais liberdade, que surgem as três princesas mais recentes: Tiana, Rapunzel e Merida.

Em *A princesa e o sapo*, os estúdios Disney apresentam sua primeira princesa afro-americana, moradora de Nova Orleans, na década de 1920. A escolha pela cidade se deveu ao seu popular evento Mardi Gras, uma espécie de Carnaval dos Estados Unidos; além de sua rica mistura cultural e por ter sido o local do nascimento do jazz. Na história, o clássico elemento ter um sonho e fazer um pedido para uma estrela, presente em inúmeros filmes da Disney, é bem enfatizado. Porém, neste filme, ele tem uma reviravolta: a protagonista não sonha com um príncipe encantado ou um castelo, mas sim em ter o seu próprio restaurante. Além disso, ela acredita que ter um sonho é só parte do caminho: também é preciso se esforçar para torna-lo real. O empreendedorismo, tão valorizado nos dias de hoje, é o que move a jovem Tiana. Ela trabalha como garçoneiro, juntando dinheiro para poder começar seu próprio negócio, acreditando em seu talento para a cozinha e nas receitas aprendidas com o pai. Acaba conhecendo um príncipe falido, transformado em sapo por um mestre do voodoo, e, ao beijá-lo, vira um sapo também. Passando por apuros e tendo ajuda dos

animais da floresta, os dois conseguem retomar a forma humana no final do filme. E, em vez do príncipe levar Tiana para o seu castelo, ele a ajuda a abrir seu restaurante, onde passa a trabalhar. O local, cujo nome ela sonhava que seria “*Tiana’s Place*” (“o lugar da Tiana”, em tradução literal) acaba se chamando “*Tiana’s Palace*” (“o palácio da Tiana”).

Embora o filme tenha recebido críticas positivas, não foi um grande sucesso comercial. Conseguiu arrecadar mais de 260 milhões de dólares nas bilheterias mundiais¹⁴, o que não parece um fracasso, mas é muito abaixo do que *Up – Altas aventuras*, lançado pela Pixar no mesmo ano, obteve: cerca de 730 milhões de dólares¹⁵. Acreditando que a baixa bilheteria se deve ao fato de que meninas assistem filmes feitos para meninos, mas o contrário não acontece, a Disney decidiu transformar seu filme de princesa seguinte em algo que fosse mais bem aceito pelo público infantil masculino¹⁶. Por isso, o filme perdeu o nome da protagonista e passou a se chamar *Enrolados*, além de ganhar a narração de um personagem masculino, o ladrão Flynn Ryder, que tem grande destaque na trama e é o “príncipe” de Rapunzel.

Na história, a princesa nasce com cabelos dourados que tem poderes mágicos de cura e rejuvenescimento. Se cortados, ficam marrons e perdem o efeito. Ela é sequestrada por Mãe Gothel, que quer usar seus poderes para manter sua juventude. A vilã a prende em uma torre e, para que ela nunca fuja e nunca seja encontrada, a convence de que o mundo exterior é um lugar cruel onde ela não sobreviveria e onde todos querem explorá-la por causa dos seus poderes. Ela destrói a autoconfiança de Rapunzel, constantemente diminuindo-a e afirmando que ela é desastrada, ingênua e incapaz. Porém, pela janela da torre, a menina via todos os anos as lanternas que seus pais soltavam no ar, gesto imitado por todos os súditos, com a esperança de que a princesa perdida voltasse para casa. Estranhando que o evento sempre acontecesse no dia do seu aniversário, ela sonha em um dia assistir de perto e descobrir do que se trata. É quando Flynn, fugindo da guarda real depois do roubo de uma coroa, acaba encontrando a torre e a escala. Rapunzel consegue prendê-lo e esconde a coroa. Ela negocia com o bandido que só devolverá o objeto se ele a levar até “as luzes” e a trazer de volta em segurança. Sem escolha, ele acaba concordando.

¹⁴ Dados disponíveis em: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=princessandthefrog.htm>. Acesso em 7 de setembro de 2013.

¹⁵ Dados disponíveis em: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=up.htm>. Acesso em 7 de setembro de 2013.

¹⁶ Disponível em: <http://articles.latimes.com/2010/mar/09/business/la-fi-ct-disney9-2010mar09>. Acesso em 7 de setembro de 2013.

Devido à pressão psicológica exercida por Gothel, mesmo quando Rapunzel consegue sair da torre, ainda se sente presa a ela e se culpa por ser uma “filha terrível” que fugiu. Porém, ela acaba descobrindo que o mundo não era tão cruel quando sua mãe dizia. Um aspecto interessante do filme é que Gothel, sempre que acaricia Rapunzel, passa a mão pelos seus cabelos, puxa o cabelo para frente do seu rosto. Já Flynn, conforme começa a gostar da moça, sempre tira o cabelo de seu rosto. Para a princesa, o cabelo enorme é um estorvo, um peso que ela precisa carregar e que acaba se prendendo em diversos lugares. Os gestos mostram um claro contraste de como Gothel quer apenas usar os poderes de Rapunzel e só se preocupa com o cabelo, enquanto Flynn enxerga e se importa com a pessoa. O ápice disso é no final do filme, quando a vilã captura novamente Rapunzel, que já descobriu ser a princesa perdida e a enfrenta. O ladrão tenta salvá-la, mas é ferido gravemente por Gothel. A garota promete que nunca mais tentará fugir se a vilã deixar que ela salve seu amado. Quando Rapunzel se aproxima, porém, Flynn corta seu cabelo, libertando-a de uma vez por todas da vilã e se sacrificando. A juventude que a vaidosa Gothel havia conquistado com os poderes da princesa e se esvai e a vilã morre. Porém, Rapunzel descobre que suas lágrimas são ainda mais poderosas e consegue salvar Flynn. Eles voltam para o reino, onde a princesa é recebida com grande festa e o ladrão é perdoado por seus crimes.

Em 2012, os estúdios Pixar lançaram sua primeira protagonista feminina, no filme *Valente*, ambientado na Escócia medieval. É o único dos filmes que não é baseada em nenhum conto, se trata de uma história original criada por Brenda Chapman, que também dirigiu a produção. A princesa Merida, quando criança, ganha um arco de seu pai e desde cedo pratica o tiro ao alvo. Quando cresce, ela inveja a liberdade de seus irmãos meninos, já que, como princesa, ela precisa aprender a ser como sua mãe: delicada, feminina, porém firme. Outro de seus deveres é casar com o primogênito de um dos clãs vizinhos e seus pretendes, portanto, visitam o reino para um torneio em disputa de sua mão. Já que a competição é para os “primogênitos dos clãs”, ela decide que pode participar também, lutando pela própria mão e o direito de não casar com nenhum deles. Sua mãe, Elinor, fica ultrajada com a vergonha que a filha faz os outros clãs passarem – especialmente porque ela vence. Enquanto Merida se revolta que sua mãe não a entende, Elinor reclama que a filha não percebe a consequência de seus atos: o casamento selaria a paz entre os clãs, porém sua rebeldia pode iniciar uma guerra. A trama inteira é sobre o conflito e a reconciliação entre as duas. Merida encontra uma bruxa e pede um feitiço que faça sua mãe

“mudar”. Porém o feitiço acaba transformando-a em um urso e o único jeito de reverter a situação é “remendar a união por orgulho partida”.

Não há nenhum interesse amoroso para Merida. Tudo que ela busca é trilhar o próprio caminho, e não apenas seguir o de sua mãe. Elinor, por sua vez, só quer que a filha cresça sendo responsável e sensata. Há uma grande delicadeza ao retratar a relação entre mãe e filha. O filme é único e foi altamente elogiado por trazer o que foi considerado um “bom exemplo” para crianças: Merida tem personalidade forte, luta pelo que quer, valoriza o amor da família, não se preocupa com sua própria aparência, foge completamente do estereótipo da princesa meiga e delicada à espera do príncipe. Em uma crítica do Huffington Post, esta foi considerada a “primeira princesa feminista”¹⁷. É como se Mulan tivesse começado a trilhar o caminho da mulher que questiona sua posição na sociedade e Merida surgisse como a mulher que não precisa mais fingir ser um homem para conseguir ir à luta, se impor, ter credibilidade. E ela assume seu título de princesa não como uma moça bela e delicada, mas como dona do poder que sua realeza lhe dá.

¹⁷ Disponível em: http://www.huffingtonpost.com/kristen-howerton/parents-guide-to-brave_b_1603208.html. Acesso em 7 de setembro de 2013.

5. MANUAL DE PRINCESA

As princesas são imagens que meninas e mulheres querem imitar. Além de seu padrão de beleza impossível, suas histórias trazem princípios sobre outros aspectos da vida (aqui divididos em trabalho, família e o príncipe encantado, além de aprofundar melhor a questão da aparência). Alguns desses valores, inevitavelmente, foram mudando ao longo das décadas que separam um filme do outro. Mas muitos detalhes e “lições” permanecem. Esse capítulo faz um apanhado de semelhanças e diferenças entre as onze princesas e o que seus filmes “ensinariam” como reflexo de mundo e como padrão a ser seguido. Como afirma Paula Gomes:

Mesmo com tantas rupturas no que diz respeito à subjetividade feminina, este tipo de representação é reforçado dentro da cultura; as figuras portadoras de características genéricas que descrevem a “princesa” são as protagonistas “certas” para todas as histórias que consumimos, as heroínas perfeitas dos romances e das novelas, as modelos cuja aparência devemos imitar (GOMES; 2000, p. 56).

As princesas, que já fazem parte do imaginário coletivo, representam uma forma estereotipada do que é ser mulher. Para Caitlin Moran, é preciso vencer esses estereótipos e defender o direito das mulheres de ser “tão livres quanto os homens, por mais loucas, burras, delirantes, malvestidas, gordas, retrógadas, preguiçosas e presunçosas que sejam” (MORAN; 2012, p. 68). As noções de feminilidade da mídia ensinam que mulheres devem ser dóceis, sorridentes, belas e sempre jovens. É a mulher que “consegue tudo” nas propagandas: trabalha, cuida dos filhos, cuida de si e nunca está estressada por lidar com tantas responsabilidades. A jornalista descreve:

Quando penso sobre todos os aspectos da feminilidade que me tolheram de medo desde os treze anos, tudo se resume, de verdade às princesas. Eu não achava que precisasse me esforçar para ser mulher (...). Eu achava que, de algum jeito, por mágica, por meio de um esforço psíquico sobre-humano, eu precisasse me transformar em uma princesa. Era assim que alguém se apaixonaria por mim. Era assim que eu seguiria em frente. É assim que o mundo me acolheria. (Ibidem, p. 224)

É o que questiona a jornalista Peggy Oreinstein: “desde quando toda menininha teve que se tornar uma princesa?” (ORENSTEIN; 2012, p. 4). A autora critica a cultura do cor-de-rosa, o exacerbado consumismo que está atrelado a ela e a sexualização cada vez

mais precoce de meninas, que se tornam obcecadas com a aparência cada vez mais novas. Para ela, o grande problema não é o exemplo doce e frágil das princesas, mas a ausência de outras opções. Isso limitaria a imaginação das meninas e suas possibilidades. Em vez de acreditar que podem ser qualquer coisa (astronautas, engenheiras, cientistas), elas se preocupam apenas em ser bonitas.

E como afirma Naomi Wolf, a beleza seria apenas um mito criado para gerar empecilhos às mulheres. Enquanto os homens se preocupam em serem bem sucedidos, as mulheres precisam se preocupar em serem bem sucedidas e estarem belas e se manterem jovens. Grande parte do seu tempo e esforço é gasto da aparência, em busca de se enquadrar no ideal vigente. “A ocupação com a beleza, trabalho inesgotável porém efêmero, assumiu o lugar das tarefas domésticas, também inesgotáveis e efêmeras” (WOLF; 1992, p.20).

Algumas das “regras” que definem o estereótipo do que é ser uma princesa são analisadas a seguir.

5.1. Trabalho ou “Princesas não estragam as unhas”

Branca de Neve é a dona de casa perfeita. Ao chegar à casinha dos anões, fica horrorizada com toda a sujeira e louça acumulada, exclamando “era de se imaginar que uma mãe... ó! Talvez eles não tenham mãe”. Com pena dos moradores, que acredita ser órfãos, decide limpar a casa para surpreendê-los. Ela faz o trabalho doméstico com prazer, cantarolando, sendo ajudada pelos animais da floresta. Além de cuidar da casa, é retratada cozinhando e seus companheiros a elogiam pelos dotes culinários.

Como explicou-se no capítulo anterior, Cinderela, criada 13 anos depois, já é fruto de uma época diferente. Forçada a realizar trabalhos domésticos, eles servem para demonstrar sua bondade e graciosidade. Há um apaziguamento das tarefas grosseiras descritas no conto de Perrault, no qual o filme se baseia. O próprio apelido da personagem viria das cinzas, do borralho, da sujeira em que era obrigada a viver, o que não aparece em momento nenhum na versão da Disney. “Em uma cena onde Cinderela está lavando o chão, a personagem canta melodiosamente, ajeitando o cabelo, ao olhar-se refletida em várias bolhas de sabão. Esfregar o chão, trabalho descrito no conto de Perrault como “grosseiro”, torna-se um momento para a heroína expressar charme, formosura e delicadeza” (GOMES; 2000, p. 138).

A princesa seguinte, Aurora, não passa nem perto de tarefas domésticas. Criada na floresta pelas três fadas, são elas que cuidam de todo o trabalho. Ao decidirem abrir mão de sua magia para viverem disfarçadas, protegendo assim a princesa de Malévola, a fada Primavera indaga: “vamos ter que lavar, passar, cozinhar? Como?”. No 16º aniversário de Aurora, as fadas decidem lhe fazer uma surpresa: um belo vestido e um grande bolo, para acompanhar a revelação de que ela seria, na verdade, uma princesa. Porém, elas são um desastre tanto na costura quanto na cozinha. Somente quando usam magia o vestido fica bonito e o bolo toma forma. “A vassoura e o esfregão agindo sozinhos é de certa forma uma paródia para a “magia” dos eletrodomésticos, que, na época, começavam a penetrar em grande escala dentro dos lares da classe média”, compara Gomes (GOMES; 2000, p. 139).

O trabalho doméstico passa a ser visto como inferior, não é mais algo com o qual uma princesa deva se preocupar. Ele desaparece quase completamente nos filmes seguintes, sendo exercido apenas por empregados: o cozinheiro de *A pequena sereia* que, em uma cena cômica, persegue o caranguejo Sebastião; os moradores do castelo da Fera que se empenham em fazer com que Bela se sinta à vontade lhe preparando um maravilhoso jantar com acompanhamento musical. Para Mulan, é uma das habilidades que ela deveria ter para ser considerada uma boa filha e esposa, mas a personagem demonstra não ter talento para servir chá e improvisa para se livrar de tarefas que acha entediantes, como alimentar as galinhas (ela amarra o saco de ração em seu cachorro). Rapunzel, por outro lado, executa tarefas domésticas apenas enquanto está entediada, presa em sua torre. Ela também é a única princesa a exercer um *hobby*: a pintura. É a primeira a demonstrar algum tipo de talento artístico ainda, que, infelizmente, essa característica não seja muito explorada no filme.

Conforme se libertam dos cuidados com a casa e com os filhos, a partir da metade do século XX, as mulheres entram no mercado de trabalho. Como descreve Hobsbawn, combinar a carreira ou emprego com casamento e família era uma preocupação da classe média, já que só as famílias em melhores condições financeiras tinham essa opção. Nas famílias mais pobres, arrumar um emprego era necessidade. Mas se pagava muito menos às mulheres do que aos homens de forma que, para as famílias da classe média, raramente o trabalho da esposa significaria um aumento significativo na renda familiar. “Se havia um incentivo para as mulheres casadas saírem de casa nesses círculos, era a demanda de liberdade e autonomia; a mulher casada ser uma pessoa por si, e não um apêndice do

marido e da casa, alguém visto pelo mundo como indivíduo, e não como membro de uma espécie (‘apenas esposa e mãe’)” (HOBBSAWN; 2005, p. 312).

Beauvoir é categórica sobre o assunto: “Foi pelo trabalho que a mulher cobriu em grande parte a distância que a separava do homem; só o trabalho pode assegurar-lhe uma liberdade concreta. Desde que ela deixa de ser uma parasita, o sistema baseado em sua dependência desmorona” (BEAVOUR; 1967, p. 449). Tiana é a única princesa que busca essa autonomia. Ela trabalha como garçoneiro, juntando dinheiro para abrir seu sonhado restaurante. Ela quer ser uma empreendedora, mas não é uma ambição cega. Ela não cede à chantagem do vilão Facilier, por exemplo, quando ele lhe oferece o lugar perfeito em troca do amuleto que teria o poder de derrotá-lo. No final, seu príncipe, antes irresponsável e interessado em uma vida boemia, se torna seu sócio, se esforçando para ajudá-la a conquistar seu sonho.

Para Jasmine, Pocahontas e Merida, o trabalho de uma princesa seria o de quebrar padrões, mudar as regras, impor suas ideias. Ser uma líder. Jasmine convence seu pai a mudar a lei que a obrigaria a casar com um nobre. Pocahontas impede uma guerra entre sua tribo e colonos. Merida prova que não precisa ser igual a sua mãe para ser uma boa rainha no futuro. São detalhes que fazem parte dos filmes, mas passam despercebidos, eclipsados pelo resto da história, que acaba ganhando mais destaque. É uma pena que a capacidade de uma princesa de causar mudanças (como a Princesa Isabel que aboliu a escravidão no Brasil ao assinar a Lei Áurea, ou até mesmo a Lady Diana que usava sua visibilidade para incentivar trabalhos de caridade e Kate Middleton, que recentemente casou-se com o herdeiro do trono britânico e, caso se torne rainha, será a primeira com um diploma do ensino superior) não seja parte do imaginário do que é “ser uma princesa”.

5.2. Família ou “Princesas não têm amigas”

Para ser uma princesa, é preciso ser filha do rei ou casar-se com um príncipe. Das onze princesas da franquia da Disney, sete nascem parte da realeza (considerando também Jasmine e Pocahontas, filhas do sultão e do líder da tribo). No entanto, apenas quatro tem mãe e pai. A guerreira Mulan é a que tem a família mais tradicional: sua mãe é uma dona de casa, seu pai é um veterano de guerra, ambos esperavam que ela cumprisse seu papel de trazer honra para a família através de um bom casamento, porém a aceitam felizes e orgulhosos de volta ao lar, no final da história. Merida também tem pais presentes, o pai

guerreiro que incentiva sua predileção por atividades masculinas e a mãe que espera que ela seja uma mocinha delicada. Além disso, tem três bagunceiros irmãos mais novos, que representam a liberdade que os meninos teriam em contraste com suas responsabilidades e preocupação com a aparência, enquanto uma princesa.

Já os pais de Aurora e de Rapunzel são amorosos e dedicados, felizes com a chegada da herdeira, que se veem afastados de suas filhas por obra das respectivas vilãs. No entanto, enquanto Gothel aprisiona Rapunzel para que ela não saiba quem é, quem faz isso com Aurora são as fadas bondosas, a pedido dos próprios pais. Os protetores usam o mesmo argumento de que a ignorância de sua verdadeira família as protegeriam do mal. E, em ambos os filmes, isso se prova errado. Enquanto Gothel apenas mentia para Rapunzel para se aproveitar de seu dom, esconder a verdade de Aurora não impede que ela espete o dedo no fuso de uma roca de fiar e caia em sono eterno. A cena do reencontro de Rapunzel com seus pais é o momento mais delicado e tocante do filme e não tem sequer falas.

Proteger os filhos de todos os males do mundo exterior é um desejo natural dos pais, como descreve Orenstein. No entanto, nem sempre essa é a melhor opção, já que os filhos buscam o proibido e o conhecem de qualquer forma, se rebelando contra a autoridade paterna. Este também é o caso de Ariel, que se apaixona pelo mundo humano, embora seu pai a proíba de ir até a superfície. Pocahontas também conhece um colono apesar de seu pai tê-la proibido de deixar a aldeia. A tentativa de prender suas filhas parece sempre fazer com elas fujam. Até Jasmine, embora tenha um pai carinhoso, foge do palácio para conhecer a cidade. O Sultão, inclusive, guarda grandes semelhanças com Maurice, pai de Bela (*fig. 1 – Anexo I*). Baixa estatura, com figuras arredondadas, cabelos brancos, são os pais bondosos e atrapalhados, que tem o amor das filhas sem ter autoridade sobre elas. Tritão, em contraste, é o autoritário e poderoso rei dos oceanos, sendo representado como forte e alto, embora também tenha cabelos brancos.

Das quatro princesas órfãs apenas de mãe, Bela se destaca porque não contraria sua família. Pelo contrário, ela se oferece como prisioneira da Fera para que ele soltasse seu pai. Quando conquista o amor dele, Bela ganha o direito de deixar o castelo e visitar Maurice, que ela descobre estar doente. Ela não pensa duas vezes ao deixar seu “príncipe” para trás e ir cuidar de seu pai. Depois da transformação da Fera, no “final feliz” da história, Maurice está presente, dando a entender que também deixou a aldeia, onde era chamado de “velho louco” e foi morar no castelo. Pocahontas se destaca por outro motivo: é a *única* princesa que tem uma amiga, Nakoma. Elas têm aproximadamente a mesma

idade, são mostradas se divertindo juntas, compartilham segredos, mostram preocupação uma pela outra.

Tiana demonstrar ser grandemente influenciada por seu pai, que a ensinou a cozinhar, porém ele teria morrido em alguma época de sua infância. Ela mora com a mãe, Eudora, sendo a única princesa a ser órfã apenas de pai ao longo de seu filme. Sua mãe a incentiva a seguir sua ambição, porém a adverte para não ser tão séria, aprender a se divertir e a dar lugar para o amor. No desfecho do filme, ela também participa do “final feliz” de sua filha, estando presente na inauguração do restaurante, com roupas elegantes.

Com exceção da recente Elinor, a rainha que aparta a briga entre os poderosos guerreiros dos quatro clãs, mãe de Merida, as figuras maternas, em geral, tem pouca importância na história. Raramente aparecem e, quando o fazem, não influenciam a trama. Até mesmo as princesas deixaram de ser maternas, como era Branca de Neve. “O fato de futuramente poderem ser mães não é sequer mencionado” (GOMES; 2000, p. 160). Para a autora, isso se justifica porque a imagem de uma mãe não é vendável, com suas “deformidades” do pós-parto.

Imagens de mães verdadeiras, sem disfarces em prol do estereótipo de corpo ideal, não circulam como as imagens de corpos jovens. Mães com corpo de mães não protagonizam filmes de grande bilheteria. A figura materna não é vendável, nem faz público e tampouco serve como modelo. Na publicidade, as mães são representadas por jovens modelos que pouco se assemelham à grande massa invisível das mães da humanidade. Uma mãe é rainha, bruxa má, ogra ou velha ultrapassada, uma imagem que no máximo nos inspira respeito, enquanto a princesa, filha, moça ou mulher feita que conserve a juventude, é sempre a promessa de um gozo (Ibidem, p. 162).

Cabe notar também a presença de três “sábias anciãs”, que oferecem algum tipo de orientação e conselhos para as princesas: vovó Willow (de *Pocahontas*), a avó de Mulan e a bruxa de *Valente*, única feiticeira que não chega a ser uma vilã, embora contribua para as desventuras da princesa. As personagens se enquadram perfeitamente na descrição de uma “velha” que inspira respeito, que tem sabedoria para compartilhar, mas não chega a ser um modelo a ser imitado.

As figuras femininas que mais se destacam, logo em seguida das princesas, são as madrastas, as bruxas, as vilãs invejosas. Sua motivação, de modo geral, é a inveja da beleza e da juventude da princesa (Rainha Má, a madrasta de Cinderela e suas filhas, Gothel) ou uma vontade de se vingar de seus pais (Malévola e Úrsula). Segundo Orenstein “psicólogos afirmam que dividir a mãe em duas personagens – uma boa e uma má – tem

uma função no desenvolvimento: isso ajuda as crianças a lidar com seus inevitáveis ressentimentos contra a mãe sem se prender a isso” (ORENSTEIN; 2012, p. 104).

Mas, outra visão seria a partir das ideias de Naomi Wolf sobre o “Mito” da beleza. Dualizar os conflitos entre princesa e bruxa má poderia ser apenas uma forma de colocar mulheres umas contra as outras, fazer com que elas se vejam como rivais. “O mito gostaria que as mulheres acreditassem que a mulher desconhecida é inatingível; que ela está sob suspeita antes de abrir a boca por ser Uma Outra, e a lógica da beleza insiste que as mulheres considerem umas às outras como possíveis adversárias até descobrirem que são amigas” (WOLF; 1992, p. 98). A outra mulher, quando “bonita”, seria uma ameaça, uma rival; e quando “feia”, “qualquer mulher se arrisca a ser descrita com o mesmo adjetivo se se identificar com as ideias dela” (Ibidem, p. 90). Princesas não têm amigas.

5.3. O príncipe encantado ou “Princesas não ficam sozinhas”

Cinderela e Branca de Neve, as personagens mais passivas e à espera de seu príncipe salvador são justamente as únicas órfãs de mãe e pai. Em todos os filmes, quanto maior é a presença do progenitor, menor é a presença do príncipe encantado. Mulan, por exemplo, que vai à guerra para salvar seu pai e trazer honra à sua família, tem um claro interesse amoroso por Shang. Esse sentimento é correspondido e o capitão vem visitá-la no final do filme. Mas não há um casamento, ela apenas o convida para jantar. O príncipe não é tão importante nas histórias onde a princesa tem o amor dos pais. Para Beauvoir, o patriarca da família teria um prestígio misterioso.

Se o pai demonstra ternura pela filha, esta sente a existência magnificamente justificada; sente-se dotada de todos os méritos que as outras procuram adquirir com dificuldade: sente-se satisfeita e divinizada. É possível que durante toda a sua vida volte a procurar, com nostalgia, essa plenitude e essa paz. Se esse amor lhe é recusado, pode sentir-se para sempre culpada e condenada, ou buscar alhures uma valorização de si e tornar-se indiferente ao pai, e até hostil. (BEAUVOIR; 1967, p. 29).

Como explica Gomes: “antes da revolução feminista, a figura masculina era toda a estrutura de que as mulheres poderiam dispor. O casamento ainda era o destino certo para todas as ‘filhas de família’; as mulheres precisavam de um homem que as ‘protegesse’.” (GOMES; 2000, p. 165). Prost acrescenta que: “o casamento marcava a emancipação dos filhos, permitindo-lhes escapar dos pais” (PROST; 2003, p. 79). Não é surpresa então que as princesas de antes da década de 60, como moças de família, necessitem de um homem.

Elas sequer acrescentam outra vontade ao mero encontro com seu par, diferentemente de Ariel que, além do amor pelo príncipe, demonstra interesse em conhecer o mundo humano. E é apenas em *A Bela Adormecida* que o príncipe ganha nome e personalidade. Nos dois filmes anteriores, bastava apenas que ele fosse um príncipe e se encantasse pela princesa.

Se a história clássica traz o príncipe galante que salva a donzela indefesa, as coisas parecem mudar nas produções mais recentes. Em todos os filmes, há pelo menos um momento onde a princesa salva seu príncipe. Ariel impede que Eric se afogue em um naufrágio, Pocahontas impede que John Smith seja condenado, Mulan salva Shang de uma avalanche. Mas mesmo nessas histórias, a idealização do chamado “amor romântico” permanece forte. Gomes afirma que se trata de um mito propagado pela cultura em geral, citando novelas, livros best-sellers e filmes de grande bilheteria que divulgam o mesmo ideal. A felicidade da mulher estaria subordinada ao encontro do “par perfeito”, coroado pelo ritual do casamento, o “final feliz”. “Sua vendagem é certa, todos querem comprar o imaginário deste amor, a certeza dos encontros, a união com a ‘pessoa certa’, a fusão das ‘almas gêmeas’, em que os conflitos são extintos, os sonhos são realizados e o ‘final feliz’, o início de um ‘belo recomeço’.” (GOMES; 2000, p.172).

Em *Children's Culture and Disney's Animated Film*, Henry Giroux comenta o tal final de feliz de algumas das princesas e que tipo de mensagem eles esconderiam. “Alguns críticos consideram Bela uma feminista da Disney porque ela rejeita e vilaniza Gaston, o *macho man* definitivo” (GIROUX; 1999, p. 100). Porém, “no fim, Bela apenas se torna outra mulher cuja vida ganha valor por resolver o problema de um homem” (Ibidem, p. 101). Já sobre *A pequena sereia*, o autor declara que “embora meninas possam se deliciar com a rebeldia adolescente de Ariel, elas são fortemente levadas a acreditar, no final, que desejo, escolha e poder estão intimamente ligados a conquistar e amar um belo homem” (Ibidem, p. 99).

Até Mulan, que não tem o clássico final feliz envolvendo uma grande festa de casamento, foi criticada. “Mulan pode ser uma jovem mulher independente, forte e com vontade própria, mas a recompensa definitiva por sua bravura vem na forma de conquistar o belo filho de um general. (...) Disney nos lembra, na conclusão do filme, que Mulan é apenas uma garota em busca de um homem” (Ibidem, p. 102). No entanto, Orenstein acredita que a típica “alternativa feminista” ao final onde a garota se casa com o príncipe “retrata os homens como simplórios ou deixa implícito que os papéis tradicionalmente atribuído às mulheres não tem valor” (ORENSTEIN; 2012, p. 101). Para ela, diversas

histórias consideram “*pro-girls*” equivalente a “*anti-boys*” e isso “não é progresso, é vingança” (Ibidem, p. 101).

Merida parece se enquadrar nesse padrão. A princesa luta pela sua própria mão contra os primogênitos dos três clãs vizinhos. Um deles é baixo, gordo, com aparência de não ser inteligente. O outro também está a cima do peso e mistura as palavras quando fala, não sendo nunca compreendido. Já o último é convencido, com cabelo comprido, faz sucesso com outras garotas, quase um *macho man* como Gaston. Merida defende o direito de todos os herdeiros dos clãs se casarem com quem quiserem, quando quiserem, e os três rapazes a apoiam. O filme não significa que Merida nunca vai encontrar um príncipe, nem que ela não merece um “final feliz” tradicional por fugir do padrão. Ela só não quis encontrar um agora, esta história é sobre outra coisa. Nada impede que Merida eventualmente encontre seu príncipe e seja feliz para sempre. A questão é que ela não depende disso para ter sua própria história. Assim como Mulan não precisava de Shang. Ela não muda nada sobre si mesma ao se apaixonar e sua história não gira em torno dele. Não há problema algum em que ela encontre um par no final da história. Pelo contrário, Mulan prova que é possível desafiar os padrões, lutar, conquistar méritos, falar o que pensa e *ainda assim* conseguir o seu príncipe. Ela conquista um filho de um general, ou seja, um bom marido, sem fazer nada que a casamenteira a fazia acreditar que era necessário para tal.

5.4. Beleza ou “Princesas estão sempre lindas”

As demais personagens femininas relevantes, em todos os filmes, quando não se enquadram no padrão de uma princesa, nunca tem um par romântico. É o caso das bruxas. A própria madrasta seria uma mulher bonita, quando jovem, o suficiente para conquistar o Rei, mas sua beleza foi embora junto de sua juventude. A inveja e obsessão com a beleza são características em comum a todas. Úrsula rouba a voz de Ariel e inveja o poder de Tritão, Gothel sequestrou Rapunzel para manter-se sempre bela e jovem, a madrasta de Branca de Neve decide matá-la quando o espelho afirma que ela é a mais bela de todas, a madrasta de Cinderela faz com que suas filhas destruam seu vestido para que ela não vá ao baile.

Não existiria um final melhor para as bruxas, estas mulheres mal amadas e antropófagas que caíram dos penhascos, que viraram monstros, que dançaram com chinelos de ferro em brasa? Ninguém quer ser como elas, ninguém quer ser

“do mal”, ninguém quer ser derrotado. No entanto, ninguém consegue atingir o modelo de virtude da princesa. Não estariam certas as bruxas, que tentaram eliminar este exemplo inatingível, esta forma fechada cujo padrão nunca conseguiremos nos encaixar? (GOMES; 2000, p. 177).

As “feias” estão sempre associadas com a maldade, com o fracasso, ou, no máximo, são personagens cômicas, como Charlotte, a amiga rica de Tiana (*fig. 2 – Anexo I*). Com o rosto redondo e olhos arregalados, ela é mimada, histérica, aparece em determinada cena com a maquiagem borrada e, apesar de ter um bom coração e ajudar a protagonista da história, fracassa em seu objetivo de encontrar um par. Ela se aproxima mais do padrão da princesa clássica do que Tiana: tem cabelos loiros, olhos azuis, aparece constantemente em vestidos espalhafatosos de baile, é ela que sonha com um príncipe. Mas lhe faltam as “virtudes” de uma princesa, como a delicadeza e a humildade. Já as meias irmãs de Cinderela, refletem sua “maldade” na aparência. São invejosas e mesquinhas, retratadas com narizes protuberantes, bochechas marcadas, vozes estridentes, não sabem cantar e não são delicadas. “A princesa é uma figuração intrincada no ideal do ‘bem supremo’, sempre representado por condutas virtuosas e comportamentos que a cultura elege como certos. Se a virtude é avaliada sobre os comportamentos, é através da aparência que é expressada” (Ibidem, p. 145). Para a autora, as personagens Branca de Neve e Cinderela só conquistam seu final feliz por terem sua beleza exposta, dentro do caixão de vidro ou aparecendo no baile. E mesmo repudiadas, martirizada ou vivendo como camponesas elas fazem sentir a distinção de sua alma. A riqueza e o amor seriam recompensas do “bem” e da “beleza”.

E entre as características do que supostamente é belo, se destaca o modelo de corpo esguio e jovem. Não apenas nos filmes de princesas, mas na mídia como um todo. Nas revistas, na televisão, nos filmes e na publicidade, o corpo magro e sem marcas do tempo impera. Para Naomi Wolf, a valorização da juventude não é uma questão simples. “Trata-se da mais básica das liberdades: a de imaginar o próprio futuro e de ter orgulho da própria vida. (...) Eliminar os sinais da idade do rosto de uma mulher equivale a apagar a identidade, o poder e a história das mulheres” (WOLF; 1992, p. 109). Para a autora, cria-se a ideia de uma mulher deve ser apenas uma “beldade”, para manter a dominação cultural masculina, como já foi mencionado no primeiro capítulo deste trabalho. “Quando as mulheres na cultura demonstram personalidade, elas não são desejáveis, em contraste com a imagem desejável da ingênua sem malícia. Uma linda heroína é uma espécie de contradição, pois o heroísmo trata da individualidade, é interessante e dinâmico, enquanto

a ‘beleza’ é genérica, monótona e inerte” (WOLF; 1992, p. 77). Há também uma dualização entre “beleza sem inteligência” ou “inteligência sem beleza”, estabelecendo as mulheres podem ter a mente *ou* o corpo, mas nunca os dois ao mesmo tempo.

A menina aprende que as histórias acontecem a mulheres "lindas", sejam elas interessantes ou não. E, interessantes ou não, as histórias não acontecem a mulheres que não sejam "lindas". Esses primeiros passos na educação da menina sobre o mito a torna suscetível às heroínas da cultura de massa da mulher adulta — as modelos nas revistas femininas. São essas modelos que as mulheres geralmente mencionam primeiro quando pensam no mito. (Ibidem, p. 80)

De modo geral, a princesa como beldade estereotipada, como personagem não reflexiva cuja história *acontece* a ela seria o primeiro passo para a obsessão com a aparência, amplamente propagada pela mídia. Segundo Orenstein, citando pesquisa da American Psychological Association, a exposição de meninas à cultura que enfatiza a aparência “pode amentar sua vulnerabilidade às armadilhas que mais preocupam os pais: depressão, desordens alimentares, distorção da imagem corporal e comportamento sexual de risco” (ORENSTEIN; 2012, p. 6). Para Wolf, as mulheres seriam mantidas em um estado de ódio a si mesmas, de fracasso constante, de fome e insegurança sexual, por serem forçadas a alcançar um padrão de beleza impossível. Ela afirma a questão não é a de mulheres usarem maquiagem ou não, emagrecer ou não, se submeter a cirurgias estéticas ou não, etc. “*O verdadeiro problema é a nossa falta de opção*” (WOLF; 1992, p. 363, grifo da autora). Ou seja, as mulheres são inevitavelmente julgadas pela aparência e precisam se adequar a um padrão para serem bem sucedidas.

Os filmes analisados também dão grande importância para a moda. As princesas, em diversas ocasiões, aparecem com roupas simples, como plebeias – como Branca de Neve e Cinderela fazendo trabalhos domésticos, Aurora vivendo na floresta, Bela antes de chegar ao palácio. Quando Branca de Neve encontra o príncipe, no começo do filme, ela se esconde, envergonhada de suas vestes em trapos, no tom marrom, que passam a ideia de velhas e sujas. A princesa sempre precisa de um longo vestido rodado para ir ao baile, seja o vestido azul de Cinderela ou o vestido amarelo de Bela. Esse é o visual com o qual são geralmente lembradas, as imagens que estampam os produtos à venda, as roupas usadas pelas suas bonecas. As fadas de *A Bela Adormecida* são retratadas consultando livros de corte e costura, quando decidem fazer um vestido de princesa para Aurora, assim como Cinderela, enquanto avalia o vestido que pretende reformar para o baile. Até *A pequena sereia* é mais facilmente encontrada com um dos vestidos que usa como humana do que

com sua cauda de sereia. Embora parte da franquia, Pocahontas e Mulan aparecem com menos frequência nos produtos da empresa. Em grande parte porque seu visual destoava das outras: elas não possuem vestidos formais de baile. Até mesmo Jasmine aparece com uma versão mais “glamourizada” de seu figurino, porém as duas, com suas roupas mais rústicas, têm “o menor potencial para brilhar” (ORENSTEIN; 2012, p. 14).

Também se destaca a imagem do cabelo, especialmente nos filmes *Mulan*, *Enrolados* e *Valente*. O primeiro ato da chinesa ao se disfarçar de homem é cortar seu cabelo com uma espada. Enquanto tentava se enquadrar no padrão de boa esposa, ela usava seus longos cabelos em um coque sofisticado. Com os cabelos curtos, só pode prendê-los à moda masculina. Mas a personagem parece preferir usar o cabelo solto, como aparece em casa e, mais próximo ao final do filme, depois de ser descoberta. Cabelos longos são vistos como uma característica feminina e até mesmo Bela, que tem os cabelos na altura dos ombros, aparece nos produtos vendidos pela franquia (abordados mais profundamente no próximo capítulo) com cabelos maiores. Apenas Branca de Neve tem cabelos curtos, refletindo a moda da década de 30.

Para Rapunzel, seus longos cabelos são um estorvo. Apesar de usá-los em diversas situações durante o filme, é por causa de seus cabelos que ela era mantida presa por Gothel. A vilã a convenceria a nunca sair da torre afirmando que todos tentariam se aproveitar da valiosa magia deles. Quando finalmente chega à cidade para ver a cerimônia das lanternas, Flynn chama três meninhas, que brincavam de trançar os cabelos umas das outras, para prender sua longa cabeleira. No final da história, é apenas quando a princesa tem seus cabelos cortados (e transformados de dourados para castanho) que ela está finalmente livre de Gothel - e a vilã encontra seu fim. Mais do que isso: ela descobre que suas lágrimas mantiveram seu poder de cura, com a diferença de que agora ela decide quando usá-los, dependendo de seus sentimentos e não do feitiço cantado de Gothel. Outra princesa com cabelos marcantes é Merida. Seus cachos refletem sua personalidade agitada, que não pode ser domada. Quando Elinor quer transformá-las em uma devida princesa, seu cabelo é preso embaixo de um véu. Porém Merida insiste em soltar um cacho, como forma de demonstrar sua revolta. Como se tratam de filmes de animação, criar os cabelos destas duas personagens demandou um trabalho exaustivo da equipe de produção.

6. E VIVERAM FELIZES PARA SEMPRE

As “princesas da Disney” não existiam até o ano 2000. Como explica Peggy Orenstein, o conceito foi criado por Andy Mooney, que na época trabalhava na divisão Disney Consumer Products. Durante uma apresentação do espetáculo *Disney on Ice*, o empresário teria se surpreendido com a quantidade de meninas usando fantasias improvisadas de princesas e se dado conta da grande oportunidade de mercado que estavam perdendo. “Foi uma manobra arriscada: a Disney nunca havia divulgado seus personagens separadamente do lançamento de um filme, e veteranos como Roy Disney [sobrinho de Walt] consideravam uma heresia amontoar juntos os de histórias diferentes” (ORENSTEIN; 2012, p. 13). Como a autora afirma, é por isso que, em todas as imagens em que as princesas aparecem juntas, elas nunca olham uma para a outra ou sequer na mesma direção, como se não notassem a presença umas das outras, já que não deveriam estar juntas.

O motivo da escolha pelo termo “princesa”, mesmo quando algumas das personagens não o são, é porque “ele é construindo de forma tão abrangente que na verdade não tem significado algum” (Ibidem, p. 14). Se em *A Little Princess*, livro de Frances Hodgson Burnett lançado em 1905, a pequena Sara Crewe acredita que todas as meninas podem ser princesas, sob quaisquer circunstâncias, se mantiverem sua bondade, educação e, principalmente, imaginação, agora “ser uma princesa” está envolvido em um mundo de consumismo e aparência.

“Os primeiros itens das Princesas, lançados sem plano de marketing, sem grupos focais, sem publicidade, venderam como se abençoados por uma fada madrinha. Em apenas um ano, as vendas subiram até 300 milhões de dólares. Até 2009, foram 4 bilhões” (Ibidem, p. 14). “Princesas” se tornou a franquia mais lucrativa já lançada pela empresa, além da maior marca do mundo voltada para meninas de dois a seis anos. Segundo o executivo Mooney em entrevista para Orenstein, eles apenas dão às meninas o que elas querem, pensando “em que tipo de roupa de cama uma princesa gostaria de dormir? Com que tipo de alarme-relógio ela gostaria de acordar? Que tipo de televisão ela gostaria de assistir?” (Ibidem, p. 15). Porém, a autora afirma que, com 26 mil produtos à venda, é difícil dizer onde o “querer” acaba e começa a coerção.

A autora afirma que, embora não existam pesquisas que liguem diretamente o ato de brincar de princesa com a baixa autoestima de meninas, há amplas evidências de que quanto mais da mídia de massa as meninas consomem, maior importância elas dão à aparência. “E diversos estudos mostram que adolescentes e estudantes universitárias que mantêm crenças convencionais sobre feminilidade – especialmente as que enfatizam a beleza e a vontade de agradar – tem menor ambição e são mais propensas à depressão do que seus colegas” (ORENSTEIN; 2012, p. 16). A exposição constante a estereótipos influencia a imagem que se tem de si. Como afirma a doutora em educação Paula Gomes:

A observação de que a maior parte dos produtos destinados às crianças estampam personagens da indústria do entretenimento, sejam produtos de higiene como pastas-de-dente ou xampus, sejam peças do vestuário, seja o material escolar, sejam embalagens de alimentos (ou mesmo um desenho de personagem Disney impresso em um biscoito), faz com que tenhamos que discutir o papel destas figuras na construção de uma infância voltada para o consumo de imagens. (GOMES; 2000, p. 33)

6.1. O redesign

A infância das meninas está se tornando monocromática. É o que afirma Orenstein: praticamente todos os produtos destinados a meninas, atualmente, são cor de rosa. No passado, não havia divisão de cores entre gêneros. E ainda, no começo da divisão, rosa era considerado mais masculino, pela semelhança com o vermelho, associado à força. “Azul, com sua proximidade da Virgem Maria, constância e fé, simbolizava feminilidade” (ORENSTEIN; 2012, p. 35). Isso se reflete nas personagens da Disney: o vestido de Cinderela é azul, assim como o de Wendy, de *Peter Pan*, e o de Alice, de *Alice no País das Maravilhas*. Em *A Bela Adormecida*, quando as três fadas fazem um belo vestido para Aurora, Flora e Fauna disputam qual será a cor, se rosa ou azul. “Foi somente em meados da década de 1980, quando a ampliação das diferenças entre gênero e idade se tornou estratégia predominante do mercado voltado para crianças, que o rosa ganhou vida própria, quando começou a parecer atraente para meninas de forma inata, parte do que as define como femininas” (Ibidem, p. 36). Mercadologicamente, a razão é simples: se antes os pais poderiam comprar, por exemplo, um patinete prateado para seu casal de filhos, agora passam a comprar um para o menino e um cor-de-rosa para a menina. Dessa forma, as vendas dobram. Para a autora, isso é problemático porque pode fazer com que meninas acreditem que o brinquedo “de verdade” é coisa de menino e para elas só sobra o “prêmio

de consolação” cor de rosa. Para os vilões, sobram o preto, o roxo e, por vezes, o vermelho.

A franquia das princesas é a mais lucrativa da Walt Disney Company e parte de ser um sucesso de vendas é saber se adaptar ao mercado. Onde a cor de meninas é o rosa, as princesas também ganharam um banho dessa cor. O vestido de Aurora, antes retrato no tom azul, passou a ser sempre o rosa, “supostamente para diferenciá-la da Cinderela” (ORENSTEIN; 2012, p. 36). Em grande parte dos produtos oficiais vendidos, Ariel aparece usando seu vestido rosa quando em companhia das outras princesas, ainda que a boneca na versão sereia também possa ser facilmente encontrada (*fig. 3 – Anexo I*). Até a boneca da personagem Mulan é vendida com seu figurino rosa (*fig. 4 – Anexo I*). Isso poderia parecer inofensivo, não fosse o significado do figurino no decorrer do filme.

O belo traje rosa é usado por Mulan na visita à casamenteira, que se prova um desastre. Ao retornar à sua casa, a personagem demonstra seu medo de não trazer honra para a família e suas dúvidas sobre quem é durante uma triste canção, onde aos poucos retira as joias e a forte maquiagem, e solta o cabelo. “Quando a imagem de quem sou vai se revelar?”, lamenta a personagem. É depois desse fracasso em ser a perfeita filha e em aprender a ser a perfeita esposa que ela decide se passar por homem e se alista. É uma jornada de descoberta: Mulan não nasceu para ser uma figura, sempre bem arrumada e calada, como a casamenteira exigia que ela fosse, como supostamente era requerido para conseguir um marido. A verdadeira Mulan aparece no começo do filme, em casa, com seu figurino verde (*fig. 5 – Anexo I*), mas, principalmente, no final do filme, com sua roupa azul, quando retorna trazendo o medalhão do Imperador que lhe prestou homenagem e a espada do vilão que derrotou com sua astúcia. Essa é a Mulan que traz honra para sua família (*fig. 6 – Anexo I*). Reduzi-la novamente ao vestido cor-de-rosa é mostrar que o que importa é a imagem, a beleza; não basta que ela seja uma heroína, precisa ser uma princesa bonita e delicada.

Quando Merida foi “coroadada” uma princesa da Disney, o que significa que ela entrou oficialmente para a franquia das princesas, incluindo uma cerimônia de “coroação” no parque Walt Disney World, a empresa apresentou um redesign, que deveria ser uma versão em 2D (ou seja, no estilo de desenho tradicional), para que ela combinasse com as demais personagens. O mesmo já havia acontecido com a personagem Rapunzel, cujo filme também foi feito em CGI. Porém, o redesign apresentado envolveu uma transformação completa na aparência da personagem. As curvas foram acentuadas, seu

rosto ganhou cores mais vívidas que lembram maquiagem e até seu cabelo, cuja rebeldia é uma de suas principais características no filme, se tornou mais comportado. O vestido, justo, também passou a revelar os ombros e seu inseparável arco não aparece (*fig. 7 e 8 – Anexo I*).

Jessica Samakow, em matéria para o *Huffinton Post*, afirma: “Para pais frustrados com a mensagem que as princesas da Disney transmitem a jovens meninas (fique bonita, encontre seu príncipe, tenha um final feliz), a introdução de uma personagem como Merida parecia um passo em uma boa direção (...) Não é surpresa que mexer com isso dando a ela uma nova aparência tenha causado uma revolta”¹⁸. Além do surgimento de diversos artigos criticando a sexualização da personagem, foi lançada uma petição online, pelo grupo feminista *A Mighty Girl*, pedindo que a Disney não alterasse a personagem. O texto justifica o pedido explicando que o redesign da personagem foi “um tremendo desserviço para os milhões de crianças para as quais Merida é um exemplo forte, que diz que garotas tem a capacidade de causar mudanças no mundo ao invés de serem apenas troféus a serem admirados”¹⁹. A mudança, pelo contrário, mandaria a mensagem de que mulheres, para ter valor e serem reconhecidas como verdadeiras princesas, precisam se enquadrar em uma estreita definição de beleza. Até mesmo a codiretora do filme, Brenda Chapman, se pronunciou, afirmando em uma entrevista que “quando menininhas dizem que gostam porque ela é mais brilhante, está tudo bem, porém, subconscientemente, elas estão absorvendo o visual *sexy* e o aspecto mais magro da nova versão. É horrível!”²⁰.

Para Orenstein, a sexualização de meninas cada vez mais jovens é cada vez mais comum – e preocupante. Aos 6 ou 8 anos, meninas já querem usar maquiagem, pintar as unhas, se preocupam com moda; e o mercado se adequa a isso, vendendo versões “apropriada para crianças” de cosméticos e diversas opções de roupas que imitam o que vestiriam adolescentes e adultas, apenas em tamanhos menores. Querendo protegê-las de “crescer cedo demais”, as princesas parecem uma opção “segura” para os pais. Princesas são descomplicadas e clássicas, algo que mães poderiam compartilhar com as filhas, e por isso acabam cercando-as com esse mundo cor-de-rosa. Porém, “elas se rebelam contra a ‘fofura’ em que as mimamos – e, honestamente, impomos a elas – assumindo a ironia e

¹⁸ Disponível em: http://www.huffingtonpost.com/2013/05/08/merida-brave-makeover_n_3238223.html. Acesso em 12 de outubro de 2013.

¹⁹ Disponível em: <https://www.change.org/petitions/disney-say-no-to-the-merida-makeover-keep-our-hero-brave>. Acesso em 12 de outubro de 2013.

²⁰ Disponível em: http://www.marini.com/millvalley/ci_23224741/brave-creator-blasts-disney-blatant-sexism-princess-makeover. Acesso em 12 de outubro de 2013.

indiferença de ser *cool*” (ORENSTEIN; 2012, p. 24). Para meninas, ser ‘*cool*’ também significa ser *sexy*. Isso pode ser visto no mercado dos brinquedos: enquanto a boneca Barbie se tornou cada vez mais “aprovada pelos pais”, suas vendas caíram e surgiram competidoras como as bonecas Bratz, com lábios carnudos, maquiagem pesada, curvas impossíveis. A própria Mattel, fabricante da Barbie, precisou reagir e criou as bonecas da série Monster High, que seriam as filhas de monstros lendários frequentando o colégio, lançadas em 2010. Enquanto Barbie tinha profissões, sua casa, seu carro, aparecia em versão noiva, princesa, bailarina ou fada, Clawdeen, a “filha” do lobisomem, é descrita como uma “fashionista” cujas atividades favoritas são “fazer compras e flertar com garotos” (Ibidem, p. 50).

A Disney não poderia ficar atrás. Em junho de 2012, foi lançada uma nova versão das personagens da franquia Princesas, com cabelos mais sedosos, vestidos mais brilhantes, mais maquiagem e corpos ainda mais esbeltos (*fig. 9 e 10 – Anexo I*). Até Ariel trocou a meiguice do cor-de-rosa pelo verde, que realça melhor a cor de seus cabelos. A mudança foi criticada no site Hello Giggles em uma matéria chamada “Quando ser a mais bela de todas não é suficiente”. A autora, Andrea Greb, afirma que “muito antes de começarem a ler revistas de moda, as princesas da Disney são a primeira definição de beleza a que garotinhas são expostas, e é uma que elas não conseguem alcançar”²¹ e critica a escolha de uma versão tão irrealista e sexualizada voltada para um público ainda tão impressionável. Essa sexualização da imagem, em uma idade em que a criança sequer tem consciência do que seja isso, é extremamente problemática, segundo Orenstein, pois ensinaria as meninas a “mostrar sua sexualidade, mas não senti-la, usá-la pelo poder, mas não pelo prazer” (ORENSTEIN; 2012, p. 121). Transformar o corpo em objeto se torna um rito de passagem de menina para mulher, sem que ela tenha controle e liberdade sobre sua sexualidade.

Outro problema neste redesign foi o “embranquecimento” das personagens não europeias. O nariz de Tiana parece ter diminuído, a pele de Jasmine está mais clara, até o formato do rosto de Mulan foi alterado, deixando a personagem quase irreconhecível. O rosto de Pocahontas foi afinado e seus traços fortes ficaram mais delicados. Além de ideais de beleza impossíveis, que tipo de mensagem essas novas imagens transmitem a meninas de diferentes etnias?

²¹ Disponível em: <http://hellogiggles.com/disney-princess-makeovers-when-being-the-fairest-of-them-all-isnt-enough>. Acesso em 13 de outubro de 2013.

6.2. As releituras

“O fato é que, seja em qualquer veículo, livros de histórias, bonecas, programas de televisão, filmes, ou o que quer que seja, princesas vendem” (GOMES; 2000, p. 100). Em versões de época ou atuais, para o cinema ou para a televisão, os contos de fadas, em especial os protagonizados por princesas, continuam atraindo a atenção do público e, como consequência, o interesse dos produtores. Baseado na história da Branca de Neve e lançado em 2012, o filme *Espelho, espelho meu*, por exemplo, teve uma verba de 85 milhões de dólares e gerou uma bilheteria de mais de 166 milhões²². *Branca de Neve e o Caçador*, que foi lançado no mesmo ano e traz um ar mais sombrio, teve uma verba bem maior: 170 milhões. Seu retorno financeiro nos cinemas também foi superior: quase 397 milhões²³.

Até os estúdios de animação da 20th Century Fox e da DreamWorks, rivais da Disney, criaram suas próprias princesas, visando lucrar com esta fórmula de sucesso. Em *Anastasia*, de 1997, a história de Anastasia Romanov ganha ares de contos de fada: a menina teria sobrevivido à revolução que matou sua família, mas perdeu a memória. O vilão por trás do fim dos Romanov seria Rasputin, na vida real o conselheiro do Czar, que no filme é um feiticeiro com poderes das trevas. Porém, com a ajuda do galante Dimitri, Anastasia consegue reencontrar sua avó, que havia fugido para Paris, e descobre ser a imperatriz de toda a Rússia. O filme conta com cenas musicais, romance, uma emocionante batalha final e um final feliz. Seguindo a clássica fórmula Disney, o filme foi sucesso de público, ainda que, no quesito técnico, sua animação seja inferior.

Já a DreamWorks, em 2001, quebrou o padrão “disneyficado” das princesas com a paródia *Shrek*. Protagonizado por um ogro, feio, verde e mal educado, o filme traz um burro falante e intrometido e um príncipe baixinho e egocêntrico. Além disso, há uma princesa cheia de personalidade, boa de luta, que precisa de um beijo de amor verdadeiro para quebrar sua maldição: todas as noites, ela se transforma em um ogro. A princesa Fiona acaba se apaixonando por Shrek e, quando os dois finalmente se beijam, a maldição é quebrada. Em uma reviravolta, em vez de assumir para sempre sua forma de princesa, ela passa a ser um ogro de vez. É uma princesa que decai socialmente ao lado de seu par, ao em vez de ascender ou elevá-lo ao seu patamar. O longa ainda brinca com diversos

²² Dados disponíveis em: <http://boxofficemojo.com/movies/?id=untitledsnowwhite.htm>. Acesso em 17 de outubro de 2013.

²³ Dados disponíveis em: <http://boxofficemojo.com/movies/?id=snowwhiteandthehuntman.htm>. Acesso em 17 de outubro de 2013.

personagens populares, como Pinóquio, o Lobo Mau e até o espelho mágico da madrasta de Branca de Neve.

A própria Disney reinventou suas princesas diversas vezes, com a vantagem de não infringir direitos autorais ao usar os mesmos nomes, canções ou figurino. Em 2007, o estúdio criou uma princesa original que presta homenagem a suas antecessoras clássicas. Em *Encantada*, Giselle vive em um reino encantado (retratado em forma de animação), onde é salva por seu príncipe encantado, imediatamente se apaixonam e resolvem se casar. No entanto, a madrasta dele, Rainha Narissa, lança um feitiço na moça, que é mandada para Nova York, no nosso mundo (retratado em *live action*). Giselle conhece Robert, um pai solteiro divorciado que não acredita no romantismo e que namora Nancy. Quando o príncipe Edward chega para resgatar sua amada, Giselle quer ser levada em um encontro e conversar sobre interesses em comum; coisas que o galante príncipe não entende como funcionam. Giselle percebe que criou sentimentos por Robert, enquanto Edward e Nancy se apaixonam à primeira vista. Depois de derrotar a vilã que, assim como Malévola, se transforma em um imenso dragão, o príncipe leva Nancy para seu reino e Giselle fica em Nova York com Robert, onde abre uma boutique de vestidos. O longa é cheio de referências aos clichês dos outros filmes, trazendo, além do dragão, a maçã envenenada, um “beijo de amor verdadeiro”, vestidos de baile, bichinhos da floresta, cenas musicais e o início que mostra um livro de abrindo. Tem um leve tom de paródia, especialmente ao brincar com o clássico “final feliz”, mas é na verdade uma grande homenagem nostálgica aos clássicos da Disney.

Alguns dos filmes de princesa tiveram continuações lançadas diretamente para vídeo. *Cinderela* foi seguido por *Cinderela 2 – Sonhos tornam-se realidade* (2002) e *Cinderela 3 – Uma volta no tempo* (2007). *A Pequena Sereia* virou uma série de TV e ganhou duas sequências: *A Pequena Sereia II – O retorno para o Mar* (2000), que conta a história da filha de Ariel, e *A Pequena Sereia III – A história de Ariel* (2008), que conta o passado da personagem. *A Bela e a Fera* teve duas “*enquels*”, ou seja, histórias que se passam durante a história original: *Bela e a Fera – O Natal Encantado* (1997) e *O mundo mágico de Bela* (1998). *Aladdin* também virou série e deu origem a *O Retorno de Jafar* (1994) e *Aladdin e os 40 Ladrões* (1995), onde Aladdin e Jasmine se casam. A história de Pocahontas continuou em *Pocahontas 2 – Uma jornada para o Novo Mundo* (1998), no qual a indígena vai para a Inglaterra com John Rolfe e precisa escolher entre ele e seu antigo amor, John Smith; e a de Mulan em *Mulan 2* (2005), onde a guerreira está noiva de

Shang e recebe a missão de escoltar as três filhas do Imperador para seus casamentos arranjados, mas acaba ajudando-as a escapar da obrigação indesejada.

Entre as adaptações, a personagem mais popular é a Cinderela, que já deu origem a quatro filmes produzidos pela Disney, três deles em versões “atuais” onde o sapatinho é substituído por um celular ou um tocador de MP3. Mas uma das adaptações mais curiosas do conto da gata borralheira foi distribuída pela Fox e protagonizada por Drew Barrymore. Em *Para Sempre Cinderela* (1998), a protagonista se chama Danielle de Barbarac e apenas uma de suas duas meias-irmãs é malvada. Ela conquista a atenção do príncipe citando trechos do livro *Utopia*, de Thomas More, além de resgatá-lo de bandidos e até acusá-lo de ser um ladrão de cavalos antes de descobrir que se tratava do herdeiro do trono francês. Ao tentar encontrá-lo no baile de máscaras no castelo, sua “fada madrinha” é ninguém menos que o pintor e inventor Leonardo Da Vinci, em visita à corte, e que de fato passou os últimos anos de sua vida na França.

Um novo filme sobre a personagem está em produção pela Walt Disney Pictures. Contando com Cate Blanchett no papel da madrasta e Helena Boham Carter como a fada madrinha, com previsão de estreia para março de 2015. Segundo o diretor do longa, Kenneth Branagh, “é impossível pensar na Cinderela sem pensar na Disney e nas imagens atemporais que crescemos vendo. E esses momentos clássicos são irresistíveis para um diretor”²⁴. A produção lembra as duas recentes adaptações do conto de Branca de Neve, já mencionadas. Em comum, os três filmes trazem uma atriz renomada interpretando a vilã (Julia Roberts em *Espelho, espelho meu*; Charlize Theron no segundo filme), uma atriz adolescente buscando um papel marcante em sua carreira como a princesa (Lily James como Cinderela, Lily Collins e Kirsten Stewart como Branca de Neve) e se passam em alguma época não especificada do passado. A protagonista de *Branca de Neve e o Caçador*, inclusive, se tornou famosa entre adolescentes por ter interpretado a personagem principal da série *Crepúsculo* nos cinemas. A Disney também anunciou uma nova versão para *A Bela Adormecida*. Com o título de *Malévola*, trará a fada má como protagonista, interpretada por Angelina Jolie, e tem previsão de estreia para maio de 2014.

O maior investimento da Walt Disney Company em uma releitura foi através da série de TV *Once Upon a Time*, do canal ABC (que pertence à empresa desde 1986). A série gira em torno de Branca de Neve (interpretada por Ginnifer Goodwin), sua filha

²⁴ Disponível em: <http://blogs.disney.com/oh-my-disney/2013/09/23/this-cinderella-first-look-image-is-everything/>. Acesso em 17 de outubro de 2013.

Emma (Jennifer Morrison) e sua rivalidade com Regina (Lana Parrila), a Rainha Má, que aqui ganhou um nome próprio. Os episódios são repletos de personagens e referências dos filmes clássicos do estúdio, não só as princesas, como também *101 Dálmatas*, *Alice no país das maravilhas* e *Peter Pan*. Cinderela, Bela, Mulan, Aurora e Ariel também são personagens da série, que está em sua terceira temporada.

Também em forma de série, mas do canal Disney Junior, *A princesa Sofia* traz uma princesinha de 7 anos que estuda na Academia Preparatória Real. Na escola, onde trabalham as fadas Fauna, Flora e Primavera, ela precisa aprender a se comportar como uma princesa. Voltada para o público em idade pré-escolar, a série tem participação das princesas originais, como Cinderela, Jasmine e Bela. “Sofia vestirá vários vestidos e sapatos coloridos e brilhantes, mas as histórias focam na ideia de que o que faz uma princesa é o que vem de dentro. A série vai destacar qualidades como a bondade, generosidade, lealdade, honestidade e graça”, afirma a divulgação oficial. Além disso, a personagem possui um amuleto mágico que lhe permite conversar com os animais e é cobiçado por Cedric, o vilão da história, que quer usá-lo para assumir o controle do reino. Com 21 episódios, uma segunda temporada já foi confirmada.

E os estúdios de animação da Disney já estão prestes a lançar duas novas princesas, com *Frozen – Uma aventura congelante*, que tem previsão de estreia para janeiro de 2014 no Brasil. O filme é baseado no conto de fadas *A Rainha da Neve*, de Hans Christian Andersen. Segundo o que já foi divulgado, a princesa Anna precisará salvar seu reino de uma terrível maldição que o colocou sob um inverno perene. Para isso, conta com a ajuda do vendedor de gelo Kristoff, da rena Sven e do boneco de neve Olaf. Porém, quem causou a maldição foi sua própria irmã, Elsa. O trailer oficial traz letreiros indagando: “Quem vai salvar o dia? O homem do gelo? O mocinho? O homem de neve? Ou homem nenhum?”, mostrando, respectivamente, Kristoff, o príncipe da história, Olaf e Anna.

No conto original, o menino Kai é enfeitiçado pela malvada Rainha da Neve e sua amiga Gerda precisa procurá-lo e salvá-lo. Ao que tudo indica, a bela história onde a donzela salva seu amado não será o tema central do filme da Disney e a menina comum foi transformada em uma princesa. Por outro lado, esta talvez seja uma boa oportunidade para explorar o relacionamento entre irmãs. Enquanto Merida tem três irmãos mais novos e Ariel tem seis irmãs que mal aparecem em seu filme, todas as outras são filhas únicas. Além disso, uma “princesa” que de certo modo é ao mesmo tempo a “vilã” do filme pode ser uma interessante adição para a franquia.

7. CONCLUSÃO

A imagem das princesas continua popular e rentável e seus filmes trazem significados profundos que passam despercebidos em uma análise superficial. Seu sucesso é resultado da combinação do “poder” dos contos de fadas, presentes no imaginário cultural há séculos, e da “magia” da animação, que dá vida a meros desenhos. Como reflexo do período histórico em que foram criados, os filmes de princesa também permitem observar a evolução do papel das mulheres. Da donzela resgatada por um príncipe idealizado à aventureira que não quer se casar. Da dona de casa à dona de seu próprio restaurante. Da moça que vai ao baile até a moça que vai à guerra.

Embora seja ingenuidade acreditar que filmes são apenas entretenimento, já que eles escondem discursos em suas imagens, condená-los como “máquinas educadoras”, nas palavras de Henry Giroux, é subestimar o poder de uma boa história. Histórias são um incentivo à imaginação. Como descreve Bruno Bettelheim, os contos de fada levam quem os lê para um mundo de fantasia e os traz de volta em total segurança. O autor também afirma que “as mentes tanto das crianças criativas quanto das medianas podem-se abrir a uma apreciação de todas as coisas superiores da vida através dos contos de fadas, dos quais podem passar facilmente à apreciação das maiores obras de literatura e arte” (BETTELHEIM; 2002, p. 22). Será que os filmes baseados nesses contos não poderiam ser uma forma de despertar o interesse das crianças em lê-los, conhecê-los?

Culpar as princesas da Disney por transformar meninas em mulheres que só se preocupam com a aparência e em encontrar seu “príncipe”, é desconsiderar que há toda uma cultura por trás disso. A ideia também está presente na publicidade, nas revistas femininas, nas novelas – todos esses excelentes objetos para outras pesquisas sobre a representação e estereotipização das mulheres. Mas é inegável a importância da Disney na divulgação de ideais, levando-se em conta o enorme alcance de seus produtos (sejam filmes, programas de televisão ou qualquer tipo de objeto) e o fato de que, como qualquer empresa, ela visa lucrar. Suas princesas trazem uma idealização do amor, propagam um ideal de beleza, são atemporais – e incentivam o consumismo.

Criada em 2000, a franquia “Princesas da Disney” transformou as personagens em uma fonte inesgotável de lucro, vendendo bonecas, roupas, acessórios e até produtos de beleza. A guerreira Mulan, em sua história, tenta ser diferente, desafiar o que se espera de

uma mulher, mas é reduzida a uma princesa de vestido cor-de-rosa nos brinquedos e demais itens vendidos pela empresa. O mesmo acontece com a rebelde Merida, que reclama de usar um vestido justo em seu filme, mas acaba sendo reproduzida vestindo um em diversos produtos. Regras de beleza e comportamento tentam controlar as mulheres, como descrevem diversas autoras, desde Beauvoir em 1949 (ano da primeira publicação de *O segundo sexo*) até Caitlin Moran em 2011 (ano da publicação de *Como ser mulher* no Reino Unido). Para Naomi Wolf, o principal problema é que o mito da beleza divide as mulheres, as estabelece como rivais, impossibilitando que elas se unam contra esses conceitos. Além disso, ela afirma que falta uma produção cultural feita por mulheres, já que, nos trabalhos femininos, de modo geral, os mitos e estereótipos são contestados. Como diz Orenstein, as meninas precisam de mais opções de exemplos a serem seguidos, do que apenas a bela imagem de uma princesa. Elas meninas precisam saber que têm escolha, e não são renegadas apenas aos brinquedos cor-de-rosa, seu “prêmio de consolação”, como é citado no último capítulo deste trabalho.

Brenda Chapman, responsável por *Valente*, se tornou a primeira mulher a dirigir um filme de animação produzido por um estúdio de grande porte com *O príncipe do Egito*, de 1998, da DreamWorks – 60 anos depois do primeiro longa-metragem produzido com esta técnica ter sido lançado. Mesmo tendo criado o *storyboard* do filme da Pixar e dirigido a história por 18 meses, ela foi substituída por Mark Andrews e foi creditada apenas como codiretora. Seria isso um reflexo do sexismo no mundo cinema? Ou será que o mundo do cinema é sexista pela ausência de mulheres por trás das câmeras?

As próprias princesas mostram também que, além das imagens presentes nas produções culturais, a participação da família é crucial na formação da personalidade de crianças. Mulan e Tiana têm o apoio dos pais, Merida tem a influência de seu pai e o carinho de sua preocupada mãe. Enquanto as princesas órfãs de mãe e que não tem o afeto dos pais se apaixonam perdidamente pelo primeiro príncipe que aparece.

Esta pesquisa é apenas um breve recorte dentro das questões de representação de estereótipos e do discurso que se esconde em imagens “inofensivas”. Muitas outras coisas poderiam ser abordadas, como a questão racial, por exemplo. A primeira princesa negra só foi lançada pela Disney em 2009, 72 anos da primeira personagem do gênero. Na versão inicial do filme, ela se chamaria Maddy, nome que foi criticado pela semelhança com “mammy”, um termo pejorativo relacionando às escravas que trabalhavam como babás

para famílias brancas. Além disso, ela trabalharia como camareira para a família rica. Depois de diversas críticas, esses aspectos do roteiro foram alterados.

Outro acréscimo interessante seria ouvir o que as crianças têm a dizer sobre os filmes. Isso envolveria um extenso trabalho de campo e inúmeras entrevistas, trabalho que não pode ser feito durante o breve tempo disponível para a execução desta pesquisa. Meninas querem ser como princesas? Até que idade? O que elas acham que é ser uma princesa? Quanto elas gastam com produtos de beleza? E os meninos, assistem filmes de princesas? Eles realmente não gostam de filmes com protagonistas femininas ou não apenas não são levados ao cinema por seus pais para filmes assim? Uma análise das possíveis respostas seria interessante para a questão.

De forma mais direta, este trabalho poderá ser continuado com uma análise de outras princesas, como Fiona, Anastasia, as futuras Anna e Elsa, brevemente mencionadas, e ainda personagens femininas da Disney que não fazem parte da franquia, como a Sofia da série de televisão, Wendy e Sininho (de *Peter Pan*), Alice (de *Alice no país das maravilhas*), Megara (de *Hércules*), entre outras. A atrapalhada Mia Thermopolis de *O diário da princesa* e a imaginativa Sara Crewe de *A princesinha* seriam também contrapontos interessantes.

ANEXO I

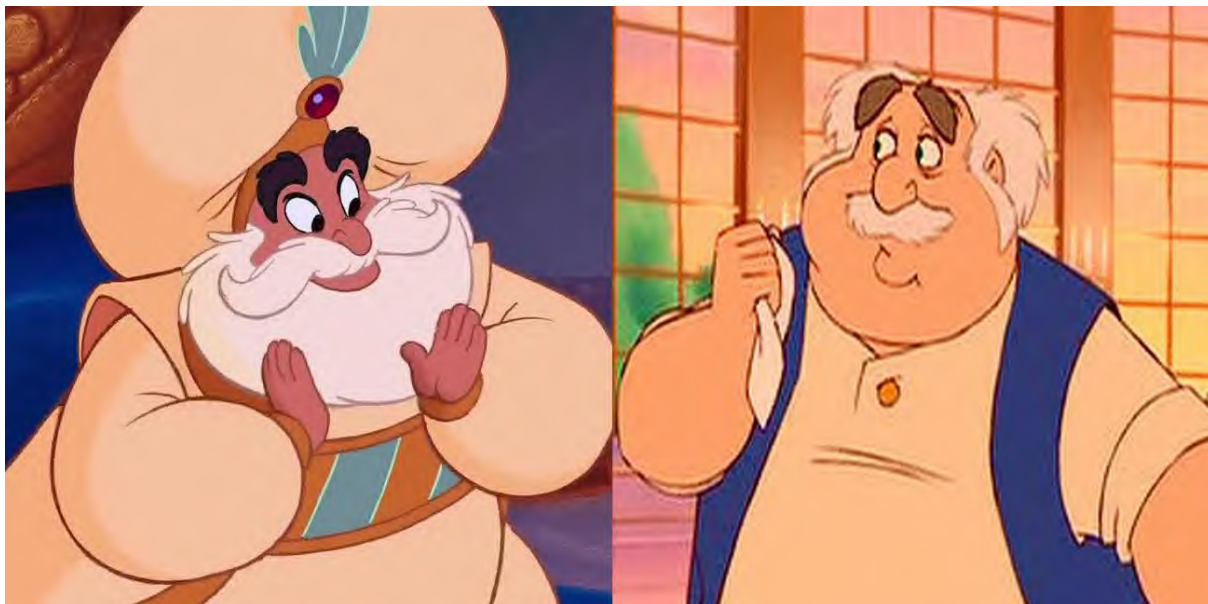


Figura 1. *O Sultão e Maurice, pais de Jasmine e de Bela, respectivamente.*



Figura 2. *Tiana e Charlotte de “A Princesa e o Sapo”*



Figura 3. *Exemplo de produto da franquia "Princesas"*



Figura 4. *Boneca de Mulan.*



Figura 5. *Verde no começo do filme*



Figura 6. *Azul no final*



Figura 7. Merida original



Figura 8. Merida “princesa”



Figura 9. As princesas originais



Figura 10. O redesign de 2012

BIBLIOGRAFIA

- ADAMS, Guy. **Leap of Faith: The Princess and the Frog.** *The Independent*, Londres, Reino Unido; 18 de janeiro de 2010. Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/leap-of-faith-the-princess-and-the-frog-1870801.html>> Data de acesso: 28 de setembro de 2013.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo – A experiência vivida.** São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1967.
- BETTLEHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fada.** São Paulo, Editora Paz e Terra, 2002.
- CHMIELEWSKI, Dawn C.; ELLER, Claudia. **Disney restyles 'Rapunzel' to appeal to boys.** *LA Times*, Los Angeles, Estados Unidos; 9 de março de 2010. Disponível em: <<http://articles.latimes.com/2010/mar/09/business/la-fi-ct-disney9-2010mar09>> Data de acesso: 7 de setembro de 2013.
- DENIS, Sebastien. **O cinema de animação.** Lisboa, Portugal; Edições Texto & Grafia, 2010.
- ESTÊS, Clarissa Pinkola. **A Terapia dos Contos.** In: *Contos dos Irmãos Grimm*. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 2005.
- FREIRE FILHO, João. **Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias.** Revista FAMECOS, Porto Alegre; número 28, dezembro de 2005.
- GABLER, Neal. **Walt Disney – O triunfo da imaginação americana.** São Paulo, Editora Novo Século, 2013.
- GALVÃO, Walnice. **A donzela-guerreira: um estudo de gênero.** São Paulo, Editora SENAC, 1997.
- GIROUX, Henry A. **Children's Culture and Disney's Animated Film.** In: GIROUX, Henry; POLLOCK, Grace. *The Mouse that Roared: Disney and the end of innocence*. Maryland, Estados Unidos, Rowman & Littlefield Publishers, 1999.
- GIROUX, Henry A. **A Disneyização da Cultura Infantil.** In: SILVA, Tomaz Tadeu da; MOREIRA, Antonio Flavio (Org.). *Territórios Contestados – O currículo e os novos mapas políticos e culturais*. Petrópolis, Editora Vozes, 1995.
- GOMES, Paola Basso Menna Barreto. **Princesas: produção de subjetividade feminina no imaginário de consumo.** Tese de Mestrado – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.
- GREB, Andrea. **Disney Princess Makeovers – When being the fairest of them all isn't enough.** *Hello Giggles*, Estados Unidos; 13 de maio de 2013. Disponível em: <<http://hellogiggles.com/disney-princess-makeovers-when-being-the-fairest-of-them-all-isnt-enough>> Data de acesso: 13 de outubro de 2013.

- HALL, Stuart. **The work of representation**. In: *Representation – Cultural representations and signifying practices*. Londres, Reino Unido, SAGE Publications, 1997.
- HOBSBAWN, Eric. **A era dos extremos – O breve século XX: 1914-1991**. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: Uma primeira abordagem. Site pessoal da autora, 14 de setembro de 2013. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/os-estudos-sobre-mulher-e-literatura-no-brasil-uma-primeira-abordagem-9/>> Data de acesso: 10 de novembro de 2013.
- HOWERTON, Kristen. **‘Brave’: a parent’s guide to Disney/Pixar’s latest movie**. *Huffington Post*, Estados Unidos; 21 de junho de 2012. Disponível em: <http://www.huffingtonpost.com/kristen-howerton/parents-guide-to-brave_b_1603208.html> Data de acesso: 7 de setembro de 2013.
- KORKIS, Jim. **How Basil saved Disney Feature Animation: part one**. *USA Today*, Virgínia, Estados Unidos; 23 de fevereiro de 2011. Disponível em: <<http://travel.usatoday.com/alliance/destinations/mouseplanet/post/2011/02/How-Basil-Saved-Disney-Feature-Animation-Part-One/144296/1>> Data de acesso: 28 de setembro de 2013.
- LIBERATORE, Paul. **'Brave' creator blasts Disney for 'blatant sexism' in princess makeover**. *Marin Independent Journal*, California, Estados Unidos; 11 de maio de 2013. Disponível em: <http://www.marini.com/millvalley/ci_23224741/brave-creator-blasts-disney-blatant-sexism-princess-makeover> Data de acesso: 12 de outubro de 13.
- MORAN, Caitlin. **Como ser mulher – Um divertido manifesto feminino**. São Paulo, Editora Paralela, 2012.
- OREINSTEIN, Peggy. **Cinderella ate my daughter**. Nova York, Estados Unidos; Harper Collins Publishers, 2012.
- PROST, Antoine. **Fronteiras e espaços do privado**. In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (Org). *História da vida privada – Da Primeira Guerra a nossos dias*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- SAMAKOW, Jessica. **Merida from ‘Brave’ gets na unnecessary makeover, sparks Change.org petition**. *Huffington Post*, Estados Unidos; 8 de maio de 2013. Disponível em: <http://www.huffingtonpost.com/2013/05/08/merida-brave-makeover_n_3238223.html> Data de acesso: 13 de outubro de 2013.
- WOLF, Naomi. **O mito da beleza**. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1992.

FILMOGRAFIA

- **A Bela Adormecida** (*Sleeping Beauty*). Direção: Clyde Geronimi, Les Clark, Eric Larson e Wolfgang Reitherman. Produção: Walt Disney. Walt Disney Productions, 1959. 75 min, cor.
- **A Bela e a Fera** (*Beauty and the Beast*). Direção: Gary Trousdale e Kirk Wise. Produção: Don Hahn. Walt Disney Pictures, 1991. 84 min, cor.
- **A Branca de Neve e os Sete Anões** (*Snow White and the Seven Dwarfs*). Direção: David Hand, William Cottrell, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce e Ben Sharpsteen. Produção: Walt Disney. Walt Disney Productions, 1937. 83 min, cor.
- **A Pequena Sereia** (*The Little Mermaid*). Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: John Musker e Howard Ashman. Walt Disney Pictures, 1989. 82 min, cor.
- **A Princesa e o Sapo** (*The Princess and the Frog*). Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: Peter Del Vecho e John Lasseter. Walt Disney Pictures, 2009. 97 min, cor.
- **Aladdin**. Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: Ron Clements e John Musker. Walt Disney Pictures, 1992. 90 min, cor.
- **Cinderela** (*Cinderella*). Direção: Clyde Geronimi, Hamilton Luske e Wilfred Jackson. Produção: Walt Disney. Walt Disney Productions, 1950. 74 min, cor.
- **Enrolados** (*Tangled*). Direção: Nathan Greno e Byron Howard. Produção: Roy Conli, John Lasseter e Glen Keane. Walt Disney Pictures, 2010. 100 min, cor.
- **Mulan**. Direção: Tony Bancroft e Barry Cook. Produção: Pam Coats. Walt Disney Pictures, 1998. 87 min, cor.
- **Pocahontas**. Direção: Mike Gabriel e Eric Goldberg. Produção: James Pentecost. Walt Disney Pictures, 1995. 81 min, cor.
- **Valente** (*Brave*). Direção: Mark Andrews e Brenda Chapman. Produção: Katherine Sarafian. Pixar Animation Studios, 2012. 93 min, cor.